

## La investigación sobre cine en América Latina. Conversación con Ismaíl Xavier.

Film research in Latin America.  
A conversation with Ismaíl Xavier

**Lauro Zavala**

Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco  
Ciudad de México, México  
zavala38@hotmail.com



### Resumen

El presente artículo es una entrevista a Ismaíl Xavier, uno de los investigadores y teóricos más reconocidos de Brasil. Entre sus trabajos se cuenta un profundo análisis de la obra de Glauber Rocha y del *cinema novo* y el libro *El discurso cinematográfico*, en el cual elabora una relectura de la teoría europea del cine, con especial atención a las vanguardias artísticas y el cine políticamente comprometido.

La conversación se llevó a cabo en la Cineteca Nacional de México poco antes de la inauguración del XV Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico (organizado por SEPANCINE, la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico), que coincidió con el II Encuentro Internacional de Investigadores de Cine Mexicano e Iberoamericano, convocado por la Cineteca Nacional, y con el IV COCAAL, Congreso sobre Cine y Arte en América Latina, organizado desde Brasil. El congreso se inauguró con la conferencia del Dr. Ismaíl Xavier, sobre Memoria y Política en el Cine Latinoamericano.

### Abstarct

This article is an interview with Ismaíl Xavier, one of the most recognized researchers and theorists in Brazil. His works includes a deep analysis of the work of Glauber Rocha, *cinema novo* and the book *The cinematographic discourse*, in which he proposes a new reading of the European theory of cinema, with a special focus on artistic, avant-garde cinema and politically committed cinema.

The conversation took place at the National Cineteca of Mexico, just before the inauguration of the XV International Congress of Cinematographic Theory and Analysis (organized by SEPANCINE, the Mexican Association of Cinematographic Theory and Analysis), which coincided with the II International Meeting of Mexican and Ibero-American Film Researchers, summoned by the National Cineteca, as well as with the IV COCAAL, (Congress on Cinema and Art in Latin America), managed from Brazil. The congress opened with the conference of Dr. Ismaíl Xavier, about Memory and Politics in Latin American Cinema.

### Palabras Claves

Ismaíl Xavier

Cineteca Nacional de México

Memoria y Política en el Cine Latinoamericano

Entrevista

### Key Words

Ismaíl Xavier

Cineteca Nacional de México

Memory and Politics in Latin American Cinema

Interview

Recibido 04-01-2018. Aceptado 20-03-2018

Revista TOMA UNO (Nº6): Páginas 15-27, 2018

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina



**Lauro Zavala:** Doctor Xavier, gracias por acompañarnos. Al conocer su trayectoria académica se puede observar que usted cuenta con un Doctorado en Teoría Literaria en São Paulo en 1980, y otro en Cinema Studies (Estudios sobre Cine) de la New York University en 1982. A partir de esta experiencia formativa en una universidad latinoamericana y otra estadounidense, ¿por qué razón cree usted que todavía no existe en América Latina ningún programa doctoral especializado exclusivamente en estudios sobre cine ni un instituto nacional de investigaciones cinematográficas como los programas doctorales y los centros de investigación que hay en Estados Unidos, Canadá y Europa? ¿Qué ocurre en Latinoamérica?

**Ismaíl Xavier:** Buenas tardes. Agradezco la oportunidad de estar acá para esta conversación. Más de una vez he estado en la Ciudad de México y para mí es un privilegio. Me gusta mucho.

En cuanto a los estudios de cine, efectivamente no conozco ningún programa doctoral o instituto que se dedique al cine en ninguna universidad latinoamericana. Una experiencia que yo viví en Brasil es que en la segunda mitad de la década de 1960 se crearon las escuelas de comunicación. En ese momento el cine se incorporó a las universidades, incluyendo São Paulo y Río de Janeiro, lo cual llevó, varios años después, a la creación de los Departamentos (o Facultades) de Cine.

Es interesante notar que muchos programas de comunicación en Brasil tienen especialistas en cine, pero en la formación de grado hay muy pocas carreras de cine. Entre ellos se encuentran el de la Universidad de São Paulo y el de la Universidad Federal Fluminense, en la ciudad de Niterói. Hay otros que se crearon en otros lugares. Tuvieron que pasar unos siete años para que empezaran los programas de maestría y doctorado y, cuando esto ocurrió, se tenía la idea de que el cine es parte de los estudios de medios de comunicación, los media. Por ejemplo, nosotros en São Paulo tenemos un curso de televisión, un curso de cine, incluso algunos cursos de radio en el mismo departamento donde yo era estudiante. Esto llevó a la idea de que el cine siempre está acompañado por algo más. Siempre se estudia el cine y otra cosa.

En la formación de los profesores también ocurre este fenómeno. Por ejemplo, entre mis profesores había un grupo que venía de la Cineteca y que tenía una formación más ligada a la historia del cine brasileño, y al mismo tiempo teníamos profesores que venían de la Facultad de Letras, con una formación humanística, de análisis literario. En ese mismo momento, a fines de la década de 1960, hubo una fuerte presencia de profesores que venían con una formación en semiología francesa. Ellos impulsaron los estudios de semiología del cine y su figura principal, que en ese momento era Christian Metz. Estos ejemplos muestran cómo todo dependía de las circunstancias. Cada universidad tiene una historia diferente, pero lo que era común a todas era esta idea de que el cine es parte de la Comunicación.

Todo ello creó mucha tensión. Porque nosotros en cine tenemos una preocupación estética fundamental que no es común entre la gente de comunicación social. Esto no solamente ocurre en Brasil. A fines de la década de 1990 estuve en Francia, dando clases durante seis meses, y también allí noté una tensión muy fuerte entre la gente con formación en Comunicación y los profesores de Estética en la Universidad de París III. Por cierto que el Departamento se llamaba *Études de Cinema et Audiovisual*. Entonces no era sólo cine, sino que incluía todo lo audiovisual (televisión, video experimental, etc.).

Esto ocurre en todas partes. Pero creo que tal vez en los Estados Unidos la disciplina es más independiente. En la década de 1970 ya había Departamentos de Cine; en este caso había una separación muy fuerte entre los programas de Producción y los programas de Teoría e Historia del Cine, como ocurría en la Universidad de Nueva York (NYU) y otras.

En todas partes se ha creado la idea de que siempre se estudia el cine y algo más. Por ejemplo, ahora que tenemos el cine digital y una multiplicidad de soportes tenemos programas sobre Cine y Video o sobre Cine y Artes Visuales (ligadas a los artistas que trabajan con instalaciones). La existencia del cine en diferentes soportes también dificulta que en Brasil tengamos un Centro de Investigación sobre Cine que sólo se dedique al cine en ese sentido más estético que nos preocupa más, que es nuestro campo de análisis.

**Lauro Zavala:** Pasemos ahora a su proceso formativo personal. Durante su estancia en la Universidad de Nueva York (NYU), ¿qué profesores fueron determinantes en su formación como investigador?

**Ismaíl Xavier:** Cuando llegué a Nueva York en 1975, había una fuerte presencia de profesores ligados a la producción de la vanguardia de las décadas de 1950, 1960 y 1970, como Jonas Mekas y Hollis Frampton; pero la persona más importante para mi formación como investigador fue Annette Michelson, que venía de Artes Visuales. Ella era una crítica de arte que vivía en París y que regresó a Nueva York contratada por el Departamento de Estudios Cinematográficos. Con esto, se dejaba claro que ese Departamento estaba orientado a la Teoría, la Historia y la Estética, y no a la Producción. Ella trajo la cultura de las vanguardias, lo que permitió establecer un puente entre el cine y las artes visuales. Estas últimas ya no se llamaban Artes Plásticas porque cambió su relación con los medios de comunicación. Mis colegas de la misma facultad que estudiaban artes preferían hablar de Artes Visuales.

Annette Michelson tenía una formación muy profunda. En ese momento, la única persona de NYU que era conocida en Brasil era el historiador de cine Jay Leyda. Yo tuve la suerte de conocerlo. Era una persona maravillosa. Y también tuve colegas muy buenos que ahora son muy conocidos, como Tom Gunning, que es un historiador muy fuerte y que también se formó con Jay Leyda.

Tuve la felicidad de participar todo un año en un seminario que Jay Leyda coordinaba sobre el trabajo que hizo Griffith antes de sus largometrajes, entre 1908 y 1913. Son cinco años del primer Griffith, todos cortos de 10 o 15 minutos. Y Annette Michelson me enseñó a mirar. Tenía un ojo increíble. Sus clases de análisis eran magistrales. La formación que tuve en Crítica y Teoría Literaria me llevó a trabajar mucho con el problema del Análisis Cinematográfico. Mi tesis trató sobre cómo analizar de manera minuciosa.

**Lauro Zavala:** ¿Está publicada?

**Ismaíl Xavier:** Sí. Distingo dos fases en mi formación doctoral. Primero comparé el cine de Glauber Rocha con dos clásicos del cine brasileño anteriores al *cinema novo*, en un libro que se llama *Glauber Rocha y la estética del hambre*, que se publicó en 1983. Y después hice un trabajo con la orientación de Annette Michelson, que es un estudio de la alegoría, donde hago una comparación del tratamiento del tiempo en

distintas películas brasileñas. En este trabajo tuve la influencia de Walter Benjamin. Estos trabajos son de análisis cinematográfico.

El periodo formativo en Nueva York, de 1975 a 1977, fue clave en mi vida porque, además de estudiar, trabajaba para una editora que me había solicitado escribir un libro didáctico sobre cine. Este libro no hubiera podido ser escrito en otro lugar que no fuera Nueva York, porque ahí había una biblioteca fantástica, que se encontraba en la cineteca creada por Jonas Mekas, ese señor que venía de Lituania y que hizo un trabajo importante como parte de los creadores de un cine alternativo experimental en los Estados Unidos desde 1950 hasta 1970. Esa biblioteca tenía todo y estaba muy bien organizada.

Cuando llegamos a Europa en 1977, yo ya estaba en condiciones de hacer una buena introducción al cine, pero las bibliotecas europeas no eran como la de Nueva York. Así que tuve mucha suerte, porque pude hacer un trabajo didáctico que sólo pudo haber sido escrito en Nueva York y en aquel momento. Hoy sería imposible, porque el interés por la Estética ha sido ahora reemplazado por lo que se llama *Cultural Studies*. Es muy interesante y tiene su valor, pero para quien está más interesado en la Estética no es un terreno de mucha utilidad. El trabajo que hice me acercó más a la cultura literaria.

Paulo Emílio Sales Gomes era un gran profesor de cine que ya había hecho muchos trabajos de investigación y de historia. Era la persona más importante de la Cineteca en aquel momento y participaba de un grupo de profesores de la Universidad de São Paulo, que desde jóvenes eran amigos. En ese grupo estaba un profesor de Teoría Literaria, Antonio Candido, además de un profesor de Teatro y otro de Artes Visuales. Este grupo fue muy importante para la cultura de Brasil en general.

Yo pude hacer el puente entre la práctica profesional y la teoría porque terminé mi curso de formación en 1970. Lo que había practicado era el montaje; como estudiante llegué a montar varios cortometrajes. Tenía una buena experiencia, que sirvió mucho para el ojo y para el oído, porque el montaje es estratégico, y esa experiencia práctica ayuda cuando hacemos análisis.

En ese momento todavía no existía el posgrado en cine. Entonces, como Paulo Emílio Sales Gomes tenía su trabajo en la Facultad de Letras, me vinculé con las letras. Esto también fue muy importante, porque había una tradición de estudios sobre la dimensión estilística, que era muy fuerte en los Estudios Literarios.

Aquí encontré una gran diferencia entre lo que ocurría en Brasil y lo que ocurría en Nueva York. En los Estados Unidos había muchas universidades que vinculaban el cine con las industrias culturales, y también había muchos cursos independientes de cine en Nueva York, en California y en Iowa. En cambio, en São Paulo no había esta posibilidad de establecer vínculos interdisciplinarios. Todo ocurría dentro del campo de la Comunicación. Y eso continúa hasta el día de hoy. Precisamente ahora yo soy profesor en una escuela de Comunicación, en el Departamento de Cine, Radio y Televisión.

**Lauro Zavala:** Usted ha sido profesor invitado en la Universidad de Nueva York, en Iowa y en Chicago, y también en Leeds (Inglaterra) y en la Sorbona (Francia), en dos ocasiones. ¿Encuentra diferencias sustanciales en las tradiciones académicas de las universidades anglosajonas, las francesas y las latinoamericanas?

**Ismaíl Xavier:** casi al mismo tiempo. Por ejemplo, la Sorbona incorporó el cine en sus programas casi al mismo tiempo que la Universidad de Nueva York o Iowa. Lo que ocurría en Francia es que el cine circulaba ampliamente en el mundo intelectual de los grandes profesores de las Humanidades; en cambio, en los Estados Unidos había cierta resistencia frente al cine entre los especialistas de Ciencias Sociales, Historia o Literatura.

Esto puede ser más claro con un ejemplo. Uno de los teóricos de cine americano que tiene una visión muy propia es Stanley Cavell, que era profesor en Harvard. En 1973 escribió su primer libro sobre cine, *The World Viewed*, que es una teoría elaborada desde la perspectiva de la filosofía analítica americana, como lector de Wittgenstein. La tradición intelectual en la que Cavell se encontraba en ese momento era muy diferente de la francesa, donde los filósofos siempre han estado muy próximos al cine; por eso, comienza la Introducción disculpándose por ser un profesor de Estética, que iba a hablar sobre cine.

En esa época, la experiencia en Nueva York era distinta, aunque los colegas en NYU no formaban un grupo. Cada uno tenía una formación muy distinta. Algunos de ellos no tenían doctorado. La misma Annette Michelson no tenía un doctorado. Paul Sidney, que dirigía la biblioteca, hizo su doctorado al mismo tiempo que empezó a dar clases. Y algunos profesores venían de los estudios de teatro. Lo que yo veo es que todo estaba empezando al mismo tiempo.

Éste fue el momento en que Dudley Andrew estaba en Iowa. Cuando yo estuve en Iowa noté que el Departamento de Cine tenía una conexión muy fuerte con Francia. Dudley Andrew era biógrafo de André Bazin. Escribió mucho sobre cine francés de los años 30 y conocía muy bien la teoría francesa y el cine francés. Andrew era bilingüe, tenía colaboración de los franceses y de los americanos. Esto fue muy fuerte desde el punto de vista teórico. Había también otro grupo que tenía una formación en la Universidad de Wisconsin, donde el más importante era David Bordwell.

En Estados Unidos se formó ese tipo de presencia muy fuerte de ciertos liderazgos, creando grupos de trabajo, que incluso polemizaban entre ellos, al igual que en Francia. Cuando estuve en París III encontré un mundo muy consolidado. Allí tenían un grupo de escritores del que nosotros éramos lectores y había una cierta tensión entre las personas de Historia y las de Estéticas, que se profundizó y provocó conflictos recientemente.

**Lauro Zavala:** (Risas)

**Ismaíl Xavier:** No, no. Es muy fuerte.

**Lauro Zavala:** Aquí también.

**Ismaíl Xavier:** No, esta cosa existe en todos lados, pero en Francia se distingue París I, II, III, IV, V, y se divide en departamentos. Por ejemplo, París I es un lugar que tiene mucha gente de Historia, más que París III. Cuando hay conflictos, cuando hay diferencias sobre la manera de entender cómo se debe trabajar, se separan diferentes unidades dentro del sistema universitario parisino. Cada cual en su propia área.

Una de las cosas que para mí fue interesante es que, a pesar de toda la tradición en Historia del cine que hay en Francia, la historiografía mejor hecha es la americana,

pues es más precisa y ha logrado establecer conexiones entre los datos empíricos, los documentos, las películas y la reflexión intelectual.

Por eso es que de esta tradición ha salido la *Teoría del Cine primitivo*, que era un cine de atracciones. Fue Tom Gunning, junto con el canadiense André Gaudreault, francófono, quien trabajó en la creación de este campo de investigación con el concepto de cine de atracciones del cine primitivo, que es el cine anterior a 1910. Lo que yo aprendí en los Estados Unidos fue a ser más atento a esta conexión entre la documentación disponible, la lectura de películas y los instrumentos conceptuales.

Yo tenía una formación totalmente francesa porque la Universidad de São Paulo, en aquel momento (y aun hoy) era muy francesa. Fue una universidad creada en los años 30, donde muchos profesores franceses vinieron a dar clases. El caso más conocido es el de Claude Lévi-Strauss, que siendo muy joven fue profesor en Brasil por varios años. Después regresó a Brasil para realizar parte de sus investigaciones sobre las culturas indígenas.

**Lauro Zavala:** Su primer libro, *El discurso cinematográfico, opacidad y transparencia*, fue publicado en 1977 y ha tenido seis ediciones, la más reciente de 2014, casi cuarenta años después. En 2008 fue traducido al español en Argentina, 30 años después de su publicación original en portugués. Es evidente que la discusión sobre las polémicas teóricas que se reseñan en este libro da sentido a toda su trayectoria académica. El libro está escrito desde el interior de una perspectiva teórica, francesa, con la que los investigadores brasileños siempre han estado muy familiarizados. En Brasil se ha traducido al portugués a autores como Bazin, Eisenstein, Barthes, Eco, Deleuze, Bellour y Godard, como no ha ocurrido en el resto de Latinoamérica, donde conocemos a estos autores por las traducciones hechas en España. En este libro y en el trabajo de la crítica de cine que se produce en Brasil, como la que está presente en este congreso, ocurre algo similar a lo que ocurre en la crítica que se realiza en Argentina, en Chile y en Uruguay, es decir, en los países donde se han sufrido severos regímenes de dictadura extrema. En todos estos países se adopta una postura filosófico-política de oposición al cine hollywoodense de géneros, al que se ha llamado el cine de la transparencia.

En el resto de Latinoamérica hemos leído a estos teóricos europeos en una clave más próxima a la epistemología y la metodología del análisis. Aquí en México, la preocupación principal del trabajo académico sobre cine en el terreno del análisis no es una resistencia a la transparencia. Lo que define el trabajo de la investigación académica en México es una fractura muy marcada entre el trabajo de las Ciencias Sociales, en particular, los historiadores, los sociólogos y los psicólogos, por una parte, y por otra parte el trabajo desde las humanidades, como es el caso de la semiología, la filosofía, la comunicación o los estudios de literatura. Por ejemplo, en este congreso, como es habitual, la convocatoria estaba abierta a todos, pero no respondió ni un solo historiador de cine, ni un sociólogo, ningún psicólogo y mucho menos algún politólogo dedicados a estudiar el cine. En cambio, los que participamos en este congreso trabajamos sobre el lenguaje cinematográfico, los métodos de análisis de secuencias, los problemas genealógicos, es decir, sobre los géneros dramáticos, y preguntas sobre la experiencia estética del cinéfilo común. ¿Usted observa en este congreso, al ver el programa, una diferencia notable entre los intereses y los métodos de investigación de los investigadores mexicanos y de los brasileños?

**Ismaél Xavier:** Yo tengo afinidad con el análisis de películas, el análisis de secuencias, la segmentación de una obra, cómo establecer criterios de división y cómo entrar a los microanálisis de cine; me siento identificado con esta tendencia que hay en México.

Lo que puedo comentar respecto a Brasil es que hay allí dos momentos muy marcados. Cuando yo empecé mis estudios sobre cine, todos los cinéfilos universitarios brasileños estábamos muy atentos al cinema novo de los años 60. De esa experiencia absorbimos la idea de que hay una conexión muy fuerte entre cine y política. Al mismo tiempo, también aprendimos lo que para mí es más importante, es decir, que la política pasa por la estética. Esto significa que el alcance político del trabajo de un director depende del tipo de lenguaje cinematográfico que utiliza y del conocimiento que tiene de la historia del cine y de los estudios de cine. En resumen, esta inclinación política está muy presente en el libro de 1977. La idea de un discurso cinematográfico viene de la teoría francesa; pero al mismo tiempo había en mi generación la necesidad de no ser reduccionista, es decir, de no reducir todo a la técnica o a la anécdota, a los meros contenidos políticos de la historia que cuenta una película.

La idea central es que hay que saber operar dentro del campo del arte, tener conocimiento de las cuestiones estéticas, para así poder intervenir en la cultura y la política. Ese libro fue una presentación didáctica de las teorías del cine, por lo que es muy distinto de mis siguientes libros, dedicados a momentos particulares del cine brasileño, como los estudios sobre literatura y cine. Fui incluso acusado de formalista por aquellos a los que no les interesa mucho la estética. Esto es muy común en Brasil. No sé si acá se da lo mismo. “¡Ah!, son formalistas, se preocupan sólo por la forma del arte”.

Pero siempre (hasta hoy) la política ha estado presente en mi trabajo, debido a mi formación. Yo entré a la universidad en los años 60. Viví el año 68. Después tuve una fuerte atracción por cineastas que establecen una conexión entre el arte y la política, como Godard, como Antonioni, como los grandes directores italianos, como el cinema novo y los nuevos cines en el resto de América Latina; pero siempre con el cuidado de no tomar las películas como una mera ilustración de lo que ya sabemos.

La mayor parte del agente con la que trabajo estudia la relación entre cine e historia. Y con mis amigos yo insisto en que no hay que reducir el cine a un esquema predeterminado.

La política es una forma de estar en el mundo, por eso lo más importante es conocer las películas. Cuando daba clase de cine a alumnos de 18 o 19 años, les daba la bibliografía que había que leer, pero también les decía: “lo más importante es ver las películas más relevantes de la historia del cine; conocer la historia a partir de tu propia mirada y tus propios oídos” y no porque el señor Georges Sadoul dice esto o porque el señor Jay Leyda dice esto otro o porque el historiador del cine brasileño dice aquello, asumir que es un postulado incuestionable.

Entonces hay dos polos: por un lado, la política siempre está presente; por otro, siempre hay que tener el mayor cuidado posible para inscribir el trabajo en el campo de la estética.

**Lauro Zavala:** Aquí conviene plantear el problema de la inexistencia del cine latinoamericano. Por ejemplo, en Brasil circula un poco el cine argentino, pero

no circula para nada el cine mexicano. A México no llega el cine de ningún país latinoamericano, incluyendo el de Brasil. Aquí circula un poquito el cine europeo, el asiático, incluso un poco de cine mexicano. Pero la cartelera sigue dominada por el cine de Estados Unidos.

El libro *Opacidad y transparencia* sí llegó a la librería Gandhi, pero es poco conocido. Creo que sólo yo lo leí, pues no conozco a nadie más que lo haya leído. Tal vez lo compraron, pero no he podido conversar con nadie sobre él. ¿Cuál sería la importancia y cómo se podrían crear videotecas (como ésta donde estamos instalados esta mañana, que era la videoteca personal de Carlos Monsiváis), bibliotecas de cine y congresos sobre cine en los países latinoamericanos, para conocer el cine y los libros sobre cine que se producen en la región? ¿Qué importancia tiene conocer lo nuestro?

**Ismaíl Xavier:** Sí, esto es crucial. Siempre ha sido un sueño. Yo recuerdo que en el momento del Nuevo Cine Latinoamericano, en los años 60 y 70, se hablaba de hacer el puente entre los países de la región. Los cineastas se encontraban, dialogaban, se conocían, había festivales, había una idea de que estaban en conjunto construyendo un patrimonio cultural en América Latina, pero en la crítica había poco y mucho menos entre los profesores de la universidad. Hubo momentos en los que hubo tentativas de un mercado común. Durante los años 80, en Brasil se discutió mucho la posibilidad de crear un dispositivo de distribución que garantizara la presencia del cine latinoamericano en todos los países latinoamericanos, pero no ocurrió nada.

En la universidad existen grupos que establecen lazos, como ocurre en este Congreso hoy en México, en el que se establecen lazos entre investigadores de México y Brasil. Los argentinos son mucho más próximos a nosotros. ASAECA de Argentina (que es la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual) es muy semejante a la SOCINE de Brasil (la Asociación de Estudios sobre Cine). Estas asociaciones tienen contactos, pero siempre es algo circunstancial, a veces favorecida por una iniciativa que no perdura. Tienes razón, hay muy poco contacto, aunque está mucho mejor hoy que hace 15 o 20 años. Por ejemplo, es frecuente encontrar personas de diferentes países de América Latina en los congresos de Argentina, Brasil o España.

En términos académicos, en términos de la proporción de personas que trabajan de manera más sistemática, yo creo que México, Brasil, Argentina y un poco Chile tienen mayor tradición de estudios universitarios en investigación sobre cine. Estos grupos tienen contacto. Por otra parte, hay ciertas películas mexicanas que se pueden ver más fácilmente en Brasil, como ocurre con el cine de Ripstein, o más recientemente, con una película como *Heli*.

Tengo que reconocer a aquellos que tomaron las iniciativas más recientes para hacer una aproximación entre México y Brasil. En Argentina, Ana Laura Lusnich (UBA) hace mucho ese tipo de contacto. Ahora Mariano Mesman, también de Argentina, acaba de publicar un libro colectivo de estudios sobre el cine de diferentes países en los años 60. En Brasil, José Carlos Avelar era un crítico de cine en la prensa. No tuvo conexión con la universidad, pero trabajó en la Cineteca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Él fue muy importante en los años 60 y 70, pues tenía un contacto muy grande con cineastas y críticos de América Latina. Escribió un libro que se llama *El puente clandestino*, sobre cine latinoamericano.

**Lauro Zavala:** (Risas)

**Ismaíl Xavier:** Sí, clandestino. El título ya decía eso: puente clandestino. Estaba tematizando el hecho de que existe el puente, pero nadie lo conoce. El crítico y académico peruano León Isaac Frías también ha hecho un trabajo importante. Tal vez podemos decir que hay algunos críticos y académicos que han hecho un trabajo importante, pero aislado. Es necesario hacer algo urgente.

**Lauro Zavala:** ¿Por qué razón cree usted que en América Latina nunca se ha producido una teoría del cine de carácter universal, es decir, teorías que sean traducidas a otros idiomas y que se utilicen para estudiar las películas de cualquier país? ¿Qué pasa?

**Ismaíl Xavier:** Ésa es una pregunta muy delicada. Por un lado, hay que reconocer que existe la premisa de que tenemos que invertir nuestro tiempo, nuestra energía y nuestra reflexión en hacer la historia del cine en nuestros propios países, pues si nosotros no nos ocupamos de ello, nadie más va a hacerlo. Esto ocupa a la crítica y también a los investigadores. Ésa es la formación que yo recibí en São Paulo. Por otro lado, yo no podría analizar por qué acá en México, por qué en Argentina, ocurrió exactamente lo mismo.

Al mismo tiempo, los países que han producido teoría, como Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Italia y Alemania tienen la tendencia a considerar que nosotros sólo podemos estudiar sobre nuestro mundo y no sobre problemas universales. Le voy a dar un ejemplo que no es de cine, es de sociología, pero es muy contundente. En un congreso de Teoría Sociológica en los Estados Unidos asistió un investigador brasileño, que era un profesor importante, Flores Fernández. Fue invitado para participar en una mesa redonda, donde había cuatro ponentes. Entonces el presentador dijo: “El señor A va a hablar sobre este problema teórico, el señor B va a hablar sobre este otro problema teórico, el señor C también va a hablar sobre otro problema teórico, y el señor Flores Fernández de Brasil va a hablar sobre la sociología brasileña”.

**Lauro Zavala:** (Risas)

**Ismaíl Xavier:** En realidad, él no iba a hacer eso, pero el preconceito es tan fuerte que el presentador dio por supuesto que el brasileño no podía hacer otra cosa que hablar de Brasil. Esto existe en todos los campos. Es un problema que tiene su propia historia. Creo que eso también ha generado que se frene la intención de elaborar trabajos de carácter universal. Lo sorprendente es que esta concepción nuestra y del extranjero sigue siendo la dominante.

**Lauro Zavala:** Sí, el año pasado fui a COCAAL como invitado para hablar durante la inauguración sobre cine mexicano. Bueno, muy bien. Tuve que estudiar el cine mexicano porque cuando di un curso de Teoría del Cine (con mis propios modelos) en la Universidad de Nueva York, me dijeron: “Sí, pero la teoría es lo nuestro, usted debe dar también Cine Mexicano”, aunque en México yo nunca he enseñado Cine Mexicano. Después de dar la conferencia en Brasil, en COCAAL, Tunico (que era el presidente de SOCINE) me pidió que al terminar el coloquio diera un seminario de Teoría y Métodos de Análisis. Pero la persona que anunció el seminario a todos, dijo: “Y ahora Zavala va a dar nuevamente un curso sobre Cine Mexicano”. Entonces Tunico se levantó en medio de la Asamblea para decir: “No, no. El seminario es sobre Teoría del Cine”.

**Ismaíl Xavier:** ¿Ves? Lo mismo ocurre entre nosotros.

**Lauro Zavala:** Y casi todas las ponencias de COCAAL fueron sobre cine brasileño. Y casi todos los ponentes brasileños que participan en el Congreso que tenemos esta semana aquí en México tratan sobre cine brasileño; pero eso se debe, creo yo, a que las películas latinoamericanas no circulan lo suficiente. Por todo ello sería muy útil elaborar estudios comparativos entre nuestras propias cinematografías. Precisamente el año pasado usted hizo una visita a la Universidad Nacional de México (la UNAM) y ahí presentó una conferencia sobre la película mexicana *Enamorada* (1946), de Emilio *Indio* Fernández. ¿Cuál es su visión sobre el valor histórico y dramático de la secuencia final de *Enamorada*?

**Ismaíl Xavier:** Bueno, yo voy a dar el contexto. Esto es parte de un trabajo comparativo de dos películas que son parte del cine clásico, que tuvo su momento más fuerte en México en los años 40, cuando era un cine industrialmente fuerte, con un empleo muy bueno de los códigos del melodrama.

Escogí una película brasileña que se llama *El Cangaço*, que es de 1953 y que tiene una conexión muy fuerte con *Enamorada*, pues también involucra a una pareja, una figura masculina y otra femenina. Se trata de una historia sobre la unión que muchas veces en el inicio parece casi imposible. En *Enamorada* tenemos a Juan José Reyes, que es un líder revolucionario, y a Beatriz, que es la hija del hombre más rico del pueblo, en Cholula. En la película brasileña lo que vemos es un planteamiento diferente, pues no había un movimiento similar a la *Revolución Mexicana*.

Yo utilicé el concepto de una profesora de NYU, Doris Summer, quien tiene la idea de que esas narrativas de fundación nacional surgieron en la novela (en Brasil la llamamos romance), donde siempre se vincula el destino de una pareja con el destino mayor de la sociedad. Lo que es interesante es que en el caso de *Enamorada* esto se confirma, pues cuando ella critica a las soldaderas, él la cuestiona muy fuertemente; pero después él sigue el consejo de un soldado más viejo, que le dice: “También hay que saber pedir disculpas”, y le da una serenata a ella.

Doy estos ejemplos porque en este filme se construye lo que sucede en el plano social más amplio. Es muy interesante que el líder revolucionario tiene una extracción popular que proviene de una tradición anterior a la cultura europea, pero al mismo tiempo es cristiano porque tiene un amigo cura. Con este amigo tiene diálogos que son muy didácticos para el espectador: Hay un momento fantástico, en el que defiende su posición frente al cura diciendo: “No. La nación es el cielo y la tierra”; después hace el elogio de un cuadro que está en la sacristía, que representa al niño Jesús y los tres reyes magos, y concluye: “¿Ves? Los tres hombres poderosos están respetando al niño”.

El gesto final de Beatriz al decidir seguir a Juan José en el momento mismo de la boda con el norteamericano presenta una confrontación espacial con un *travelling*, pues ella tiene que optar entre el espacio de la familia, de sus valores, de todo lo que está definiendo su identidad, o seguir a este líder del que está enamorada. Finalmente se integra al nuevo espacio como soldadera, aquel tipo femenino que antes había criticado. Es interesante que cuando ambos van caminando juntos, en la escena final, él va orgulloso, sentado en la montura de su caballo, y parece que ella sólo fuera detrás suyo; pero al mismo tiempo, ella sujeta la montura donde él está sentado,

como si ella la estuviera sosteniendo. Así, se establece la idea de que no es una mujer obediente y sometida, sino que tiene su fuerza.

Yo creo que la película también tiene ese tipo de cosas muy ritualizadas con la fotografía de Figueroa, que es maravillosa y que fue una influencia enorme en el cine de Veracruz. Y está la compañía brasileña que hizo *El Cangaço*, donde hay una influencia muy fuerte de Figueroa en la composición de la imagen. En la película brasileña no podía haber ese final porque no hubo revolución. No hubo esta idea de que la nación está en un proceso de fundación. *El Cangaço* se quedó siempre marginado y no es una figura histórica asociada a la idea de transformación de la sociedad... por eso, la película tenía que terminar de otro modo.

Lo importante es que *Enamorada* es paradigmática dentro del cine más industrializado, y corresponde a lo que señala la teoría de Doris Summer, es decir, a la idea de que la historia de la pareja está ligada a un destino mayor, que corresponde a la descolonización definitiva y la formación de la identidad nacional fundacional.

**Lauro Zavala:** La última pregunta es sobre su conferencia inaugural en este congreso. ¿Cuál es la idea central?

**Ismaíl Xavier:** Yo he trabajado mucho con el cine brasileño en el que hay una tendencia a presentar personajes que tienen determinados fracasos que provocan un resentimiento muy fuerte, una especie de autoenvenenamiento, creando una dificultad para ver el mundo de manera positiva y con apertura a nuevas ideas, nuevas metas, nuevas cosas en su vida. Hice un primer trabajo sobre este tema en los años 90 y he visto que este tema sigue estando presente en un conjunto muy grande de películas brasileñas hoy en día. Ahora estudio el pasado, el presente y el futuro de estos personajes.

Encontré varios tipos de situaciones dramáticas en torno a la familia y el ámbito profesional. Y encontré casos muy muy fuertes donde los personajes tienen que ajustar cuentas y trabajar algo traumático del pasado. Este terreno traumático corresponde a los países del Cono Sur (Brasil, Argentina, Uruguay, Chile) que tuvieron en los años 60, 70 y 80 dictaduras muy violentas que dejaron una herencia de represión, asesinato y la figura de los desaparecidos.

En estos países se creó un aparato de represión estatal, fuera de toda legalidad, que fueron las prisiones clandestinas. En Brasil se llamaron las *casas de la muerte*. Esto perteneció a un clima de regímenes dictatoriales donde la ley ya no existía más, lo que existía era el poder arbitrario de hacer lo que se quiera con quien está preso porque es considerado como subversivo. Este cuadro es muy fuerte en el cine de Brasil y también en Argentina y en Chile. Hay documentalistas muy fuertes como Patricio Guzmán en Chile, que tienen la tradición del documental que habla de la experiencia personal.

Lo que yo hice en esta ponencia fue traer tres películas que para mí se complementan para crear un gran panel, un conjunto. Este conjunto revela tres maneras de mostrar esta cuestión del pasado, de la demanda de justicia, de castigo para los crímenes cometidos, una manera de buscar una solución para superar este trauma.

Como México no compartió esta historia reciente, hay una diferencia muy pronunciada. Es muy difícil encontrar en México una película que muestre la

cuestión del trauma del pasado. Entonces, ¿qué tenemos acá? La película mexicana *Caballo entre rejas* es una co-producción mexicano-española que trata el caso de un argentino que ha operado en la más conocida prisión clandestina que hubo en Argentina, el edificio de la *Escuela de Mecánica de la Armada*. (Hoy es un Museo del Genocidio). El torturador, después de muchos años de haber asesinado y desaparecer gente, construye una vida de empresario en Argentina para aprovechar el dinero y los bienes robados a quienes hoy están muertos. El personaje hace una especie de rentabilización de su trabajo represivo con un capital que construyó a partir del saqueo y, después de un período corto en Argentina, viene a México para continuar sus actividades. Aquí es el empresario de una concesionaria del servicio de registro nacional de vehículos, pero en el proceso, por algún motivo, se descubre su identidad, la que es confirmada por argentinos que habían sido sus víctimas. El caso es motivo en esta película para que se haga lo que se llama justicia internacional, que es un aparato jurídico legal organizado, y que es una forma de reacción frente a ese pasado que está fuera de la venganza. Lo que se ve en esta película es similar a lo que ha hecho el juez Baltazar Garzón en España. En la película la solución es vista como internacional porque los estados nacionales individualmente no tienen condiciones para hacer esto.

Precisamente en Brasil no tenemos ningún tipo de acción legal, porque la Ley de Amnistía de 1979 absolvió a todo aquel que participó en esta guerra, incluso a los represores. En Brasil eso es una cuestión que no se ha resuelto.

Las otras dos son películas de Brasil y Argentina que trabajan con dispositivos de venganza. En la de Brasil, un protagonista descubre 25 años después a la persona que lo ha torturado a él y que ha torturado y matado a su mujer. Al descubrirlo, decide que es el momento de ejecutarlo, de hacer justicia. Hay acá una discusión sobre las consecuencias de llevar a cabo ese proyecto, que es un proyecto de fijación en el pasado sin ninguna mediación legal. Este proyecto se encuentra en el terreno de la pura venganza personal, que por más que se comprenda no es para ser endosado, no es una solución. Esta película brasileña es opuesta a la mexicana, donde se presenta un dispositivo de justicia internacional legalizada.

La tercera película es *El secreto de sus ojos*, de Campanella. Ahí la política es una contingencia. El protagonista, que se llama Espósito, no es militante, es un funcionario del juzgado, un abogado que trabaja en el sistema de justicia argentino. Tiene una fijación en el pasado de otra manera, por la imagen que conserva de un familiar que fue víctima de estupro y asesinato. Cuando investiga y ve esa imagen, su propia mirada cambia su vida y se queda ahí, con esta fijación en el pasado. Esta fijación tiene consecuencias en su laberinto personal de deseos, donde hay otra figura femenina que es el otro polo del filme, con quien tiene un enlace prometido que nunca se consuma.

Este protagonista se identifica con el marido de la mujer asesinada, que tiene el mismo imperativo de venganza. El marido captura al asesino y crea una cárcel privada, él decide que el asesino tiene que sufrir el resto de su vida, clandestinamente, en su casa. Así pasan años y décadas cuidando ese prisionero, y lo que sucede es que él mismo también se queda encarcelado.

Cuando Espósito visita la casa del marido, la fascinación que tiene por este caso se rompe, justamente porque descubre que aquel laberinto no tiene salida y se libera

de esto, aproximándose a Irene, que es la otra mujer. Aquí me parece que hay una lectura muy consciente del director de la transferencia de la culpa de Hitchcock. Este director es totalmente hitchcockiano.

Cuando estuve en Buenos Aires hubo un ciclo de cine sobre Memoria y Política. Ahí yo hablé sobre esta película. Hubo una reacción interesante porque a los periodistas no les gustó mucho que yo comparara la política argentina con Hitchcock.

El crimen del que parte la película no es político, pero la película hace un comentario sobre la situación política argentina de ese momento, pues el criminal es el tipo de persona que tenía las cualidades para ser reclutada más tarde por la dictadura.

Así, las tres películas tratan sobre la mirada al pasado, sobre la amnistía y sobre la venganza; y en la tercera también hay una reflexión sobre la mirada y la transferencia de culpa. ¿Me he extendido mucho?

**Lauro Zavala:** No. Muchas gracias. Primero por haber aceptado venir a México, con los otros colegas que vienen de Brasil. Este intercambio es muy enriquecedor y es muy poco frecuente. Y agradezco el esfuerzo por responder en español.

**Ismaíl Xavier:** Está claro que hablo un portuñol que va mejorando a medida que el tiempo pasa, pues acabo de visitar Argentina y Chile.

**Lauro Zavala:** También le agradezco que haya aceptado ampliar el tema de la ponencia inaugural, porque originalmente era sólo una película argentina.

**Ismaíl Xavier:** Se quedaba un poco céntrica (risas). Yo agradezco las oportunidades que tenemos de conversar entre nosotros como personas del mismo campo profesional. Estamos aquí para enriquecer nuestra experiencia y para mí es siempre muy bueno. Me gusta mucho estar en México.

### **Lauro Zavala**

Es investigador universitario, conocido por su trabajo en teoría literaria, teoría del cine y semiótica, especialmente en relación con los estudios sobre ironía, metaficción y microrrelato. Desde 1984 trabaja como profesor en la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, donde coordina el Área de Análisis Cinematográfico en el Doctorado en Humanidades. Desde el año 2010 es miembro de la Academia Mexicana de Ciencias (AMC) en el área de Humanidades.

**Contacto:** [zavala38@hotmail.com](mailto:zavala38@hotmail.com)

---

### **Cómo citar este artículo:**

Zavala, L (2018). La Investigación sobre cine en América Latina. Conversación con Ismaíl Xavier. *Toma Uno*, 6(6), 15-27.



