



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

**LA CONFECCIÓN DEL IMAGINARIO
NACIONALISTA MEXICANO A TRAVÉS
DEL CINE. LA PRODUCCIÓN FÍLMICA DE
MÉXICO DURANTE LA DÉCADA DE 1940**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN COMUNICACIÓN**

P R E S E N T A :

CARLOS GARCÍA BENÍTEZ

ASESOR:

DR. SILVANO HÉCTOR ROSALES AYALA



CIUDAD UNIVERSITARIA, NOVIEMBRE DE 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

Al CONACYT por el respaldo que me brindó como su becario

A la Universidad Nacional Autónoma de México, en especial, a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

A mis sinodales, quienes con lucidez, me brindaron una cátedra más:
Dr. Vicente Castellanos Cerda, Dra. Eva Salgado Andrade, Mtra. Ma. De Lourdes Gómez Castelazo, Dr. Ignacio Pérez Barragán

Por supuesto a mi director de tesis: Dr. Silvano Héctor Rosales Ayala, quien con generosidad y ánimo nos ha compartido su sentipensar en el derrotero de la investigación

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo 1. El imaginario social	11
1.1. El espacio imaginario	12
1.2. La institución imaginaria	18
1.3. El imaginario social	24
1.3.1. La naturaleza social de lo imaginario	24
1.3.2. Características del imaginario social	27
1.4. Difusión del imaginario social	29
Capítulo 2. El imaginario nacionalista mexicano	34
2.1. La pregunta por la nación	35
2.2. Rastreo del proyecto nacionalista mexicano	39
2.3. La difusión del nacionalismo mexicano en las artes	49
2.3.1. Música	50
2.3.2. Literatura	55
2.3.3. Pintura	61
2.3.4. Teatro	65
2.3.5. Danza	69
2.3.6. Arquitectura y Escultura	74
2.4. El imaginario nacionalista mexicano y su articulación popular	77
Capítulo 3. El cine y el imaginario nacionalista mexicano en la década de 1940 .	83
3.1. El acontecimiento cinematográfico	84
3.2. El cine mexicano en la década de 1940	89
3.2.1. Panorama general del país en 1940	89
3.2.2. La Época de Oro del cine mexicano	96
3.2.3. El ideal nacionalista mexicano desde el celuloide.....	104
3.2.4. Emilio Fernández y la comunidad imaginada	112

Capítulo 4. El imaginario nacionalista mexicano desde el cine de Emilio Fernández.....	122
4.1. Acercamiento a las herramientas de análisis	123
4.1.1. Dimensión textual	127
4.1.1.1. Puesta en escena	127
4.1.1.2. Informantes	128
4.1.1.3. Espacio	128
4.1.1.4. Puesta en cuadro	128
4.1.1.5. Encuadres, iluminación	129
4.1.2. Dimensión narrativa	129
4.1.2.1. Personajes	130
4.1.2.2. Tipos	130
4.1.2.3. Niveles significantes	131
4.1.3. Dimensión semántica	132
4.1.3.1. Códigos	132
4.1.3.2. Articulación simbólica	133
4.1.4. Construcción del filme nacionalista	134
4.2. Análisis fílmico (<i>Río Escondido</i>)	135
4.2.1. Dimensión textual	136
4.2.2. Dimensión narrativa	165
4.2.3. Dimensión semántica	175
4.3 Análisis fílmico (<i>Flor Silvestre</i>)	180
4.3.1. Dimensión textual	182
4.3.2. Dimensión narrativa	200
4.3.3. Dimensión semántica	208
Conclusiones	213
Bibliografía	227

INTRODUCCIÓN

Nuestra época se anuncia como la civilización de la imagen (Costa, 1991: 20). Esto resulta así porque gran parte de las formas comunicativas que hoy se practican en el mundo, se afianzan en dicho recurso; incluidas evidentemente las que se difunden por los medios electrónicos de comunicación. Reproducir el mundo con la mayor exactitud a través de las imágenes, se planteó para el hombre como un reto desde siempre: con la pintura, en especial la figurativa del renacimiento, y luego la fotografía se intentó alcanzar dicha búsqueda.

Con el cine y sus imágenes en movimiento vinculadas al sonido, se pensó que aquello, en verdad, era posible. Lejos de asegurar esto, lo que sí es que la amplia convivencia histórica que tenemos con lo icónico, bien permite sugerir una nueva definición para nuestra especie: “El hombre es el único ser que se interesa por las imágenes” (Liandrat, 2003: 8). Y justo ahí, en la reflexión por el mundo de las imágenes, es hacia donde perfilamos la presente investigación; particularmente, en el ámbito de la cinematografía.

El 28 de diciembre de 1895, en el Grand Café de París, se llevó a cabo la presentación del invento conocido como el cinematógrafo, fabricado por los hermanos August y Louis Lumière. El aparato que al inicio llamó la atención de un reducido público, con el paso del tiempo se convirtió en uno de los vehículos de expresión más importantes de la cultura, incluso: “La aparición del cine fue un

suceso de gran importancia, pues se llegaría a convertir en el mayor entretenimiento de todos los tiempos y sería una manifestación artística típica del siglo XX” (Dávalos, 1996 : 12).

No obstante el acontecimiento que significó el cine, al principio no fue bien recibido, incluso llegó a provocar opiniones que lo ubicaban como “Una máquina de estupidización y disolución, un pasatiempo de ignorantes, de criaturas miserables engañadas por su faena.” (Le Goff, 1979: 243). A pesar de esto, el llamado séptimo arte alcanzó su consolidación, y más aún se demostró que con él también se podía pensar, pues poco a poco diversas disciplinas abrieron sus espacios para investigarlo.

Las indagaciones sobre el ámbito cinematográfico iniciaron en la segunda mitad del siglo pasado, según apunta David Bordwell: “Lo que ahora llamamos estudios sobre cine han existido por escasos 40 años” (Bordwell 1998: 4). A partir de entonces, en algunas universidades se comenzó a tomar las películas como objetos que se podían estudiar. En varios países, la teoría y la historia del cine pasaron a formar parte de los programas académicos de algunas escuelas. También como efecto de tal preocupación, las editoriales comenzaron a publicar libros y revistas relacionadas con el trabajo cinematográfico, desde donde ampliar la reflexión sobre el mismo. La investigación que aquí presentamos, pretende en una modesta medida, colaborar en ese sentido.

Si bien el cine construye ficciones, éstas no son ajenas al pensamiento de época en que fueron producidas. La urdimbre de acontecimientos y símbolos que se ponen en la pantalla dan cuenta de ello. Ahí se trasluce, ciertamente, el imaginario social. Pero ¿qué podemos entender por éste? ¿Cuál es su importancia en el devenir de toda colectividad? ¿Hasta qué punto la determina? ¿Cómo se traduce lo imaginario en un discurso artístico? En el presente trabajo nos concentramos, precisamente, en indagar al respecto.

En esta ocasión abordamos la cuestión del imaginario nacionalista mexicano a través del cine producido en nuestro país durante la década de 1940, y en especial nos encargamos de analizar un par de películas de Emilio Fernández. El nacionalismo, como principio fundamental del proceso de construcción de todo país, resulta definitivamente importante, porque entre otras cosas, con él se funda el reconocimiento identitario que nos ubica en el acontecer histórico; inclusive hoy cuando la globalización parece borrar las nociones que el término nacionalista solía convocar.

Ahora bien, cabe destacar que el ideal nacionalista no puede permanecer como mera abstracción, por el contrario es menester difundirlo desde distintos discursos, y el caso del imaginario nacionalista mexicano no es la excepción. Pero ¿cómo se confeccionó desde el cine de la década de 1940? ¿A qué referentes temáticos aluden esos filmes cuando hablan de la nación? ¿Cuáles fueron y de dónde surgen los repertorios simbólicos que se convocaron para articular dichos mensajes? ¿La construcción de ese imaginario nacionalista fue una implantación

vertical sobre la sociedad? ¿Cómo desde la especificidad cinematográfica se confeccionó un discurso nacionalista?

Para responder a estas preguntas, tomamos para analizar dos películas de Emilio Fernández: *Río Escondido* y *Flor Silvestre*, la elección por el trabajo de este director deriva de su preferencia confesada por el tema nacionalista, el cual figuró como asunto central de gran parte de su producción. Las obsesiones, personajes y formas con que el Indio ilustró dicho tema, marcaron su estilo y a su vez la historia del cine mexicano. En su momento, las cintas de Fernández no sólo despertaron comentarios al interior del país, también lograron lo propio en otros países del mundo en los que, incluso, llegaron a recibir algunos reconocimientos.

Para el análisis de las películas mencionadas nos auxiliamos de la tradición semiótica social, la cual nos permitió identificar una serie de nociones socio-históricas vigentes al momento de su producción, pero también comprender a las películas como textos significantes, que con lo específico de su lenguaje, colaboraron en la confección del imaginario nacionalista.

Para desarrollar esta investigación planteamos la siguiente ruta: En el capítulo uno nos encargamos de explorar el universo de lo imaginario. Aquí intentamos exponer a qué se refiere dicho concepto, rastreamos a los estudiosos que lo introdujeron a la investigación de lo social, señalamos la “naturaleza” de lo imaginario, su importancia y sus características. También trazamos los primeros

esbozos que vinculan la relación entre el imaginario y algunas formas expresivas, entendidas éstas como medios por los cuales se difunde lo imaginario.

En el segundo capítulo, la reflexión se centra en torno al asunto de la nación. Identificamos lo que aportan los teóricos respecto al término, apuntamos la importancia que tiene dicha noción para toda sociedad, ubicamos en qué momento histórico surge la preocupación por el ideal nacionalista, etcétera. Asimismo para comprender los derroteros que siguió la construcción de la nación mexicana hasta la década de 1940, presentamos un breve recorrido histórico, donde exponemos algunos momentos y hechos que apuntaron hacia la consecución de dicha empresa. Como el territorio del arte no es ajeno a los pensamientos de época, también aquí hacemos un pequeño recorrido, que da cuenta de cómo en las formas expresivas se puso de manifiesto también el imaginario nacionalista.

En el tercer capítulo nos referimos de manera especial al mundo del cine. Las reflexiones acerca de su valor cultural, no están ausentes, como tampoco lo están las relativas al caso concreto del cine mexicano. Enfatizamos la época que nos planteamos como tiempo de indagación: la década de 1940, los senderos que recorrió la industria para erigirse como tal, las temáticas más recurrentes y los directores de aquellos días. De éstos, nos detenemos con uno en especial: Emilio Fernández.

Finalmente, en el capítulo cuatro realizamos el análisis a las películas *Río Escondido* y *Flor Silvestre*, de Emilio Fernández. Aquí trabajamos dos momentos: en el primero presentamos el método de investigación, que para este caso lo constituye la semiótica social. En el segundo, realizamos el análisis formal a las películas, las cuales se sometieron a las distintas dimensiones de indagación planteadas para ello. De esta manera, pretendemos comprender cómo desde el discurso fílmico de la década de 1940, en este caso del Indio Fernández, se confeccionó el imaginario nacionalista mexicano.

CAPÍTULO 1

EL IMAGINARIO SOCIAL

1.1. EL ESPACIO IMAGINARIO

El mundo no se presenta ante nosotros como uno y único; transitamos por él en dos planos innegables: el universo de la realidad objetiva y el universo de lo imaginario. Difícilmente, si no es que imposible, podemos habitar en uno o en otro de manera permanente. Nuestra existencia es un ir y venir de uno a otro polo. Vivimos rodeados de objetos, situaciones y formas de vida “reales”, pero éstos también se representan en el territorio abstracto de la imaginación.

Gilbert Durand sostiene que:

La conciencia dispone de dos formas de representar al mundo. Una directa, en la que la cosa misma se presenta al espíritu como sucede en la percepción o en la simple sensación; la otra, indirecta, cuando por un motivo u otro, la cosa no puede presentarse en “carne y hueso” a la sensibilidad, como por ejemplo en el recuerdo de nuestra infancia, en la imaginación de los paisajes del planeta Marte, en la representación de los electrones que giran alrededor del núcleo del átomo, o en un más allá que está después de la muerte (Durand, 1990: 56).

La experiencia de lo imaginario en nuestra vida es una constante y prácticamente toda actividad que realizamos está, de una u otra manera, vinculada con aquél. Es, incluso, un principio validado, situación que podemos ilustrar si observamos, por ejemplo, cómo dicho término subyace, incluso, en diversas disciplinas del saber; por poner algunos casos:

En el territorio del arte, toda obra se explica como un entramado de significaciones, representaciones de un imaginario propuesto por el artista, como un mundo paralelo al mundo real; o incluso como una “superación de éste” (Sartre, 1990: 266).

En el campo de las ciencias duras, por ejemplo, en las matemáticas, con el nombre de imaginario se designa a los números negativos que resultan como solución a ciertas ecuaciones; y también se conoce como unidades imaginarias a las representaciones simbólicas manejadas en dicha área (De Miller, 1999: 289).

En lo que toca a las ciencias sociales, el concepto imaginario se integró, desde el siglo pasado, al lenguaje que pretende abarcar con mayor amplitud el devenir de las sociedades; en especial, para señalar y reflexionar acerca de los “complejos sistemas de ideas que se mueven al interior de las distintas sociedades” (Durand, 2002: 76).

Si bien diversos teóricos de lo social han trabajado el aspecto imaginario, quizá sean los historiadores¹ quienes más han enfatizado la investigación sobre éste, tras comprender que paralelamente a la vida real y tangible se mueven otros universos cuyos efectos han demostrado tener el mismo valor que el de la realidad

¹ En especial a partir del grupo de historiadores fundador de los *Annales*, cuyo nombre se refiere a la revista que editaban y desde donde se impulsó la corriente que se conoce como la *nueva historia*, cuya propuesta demandó entre otras cosas: estudiar la historia apoyada en diversas áreas de conocimiento, tomar como fuentes o documentos históricos otros que la disciplina había negado, e indagar aspectos y temáticas antes excluidos; entre estos últimos se encuentran el estudio de las mentalidades o los imaginarios; algunos autores de dicha corriente son: Lucien Febvre, March Bloch y Georges Duby.

objetiva: “El conjunto de realidades que no pueden identificarse con las realidades materiales y que tienen, sin embargo, el mismo carácter determinante que los factores económicos y demográficos [...] es el sector de lo mental, de las mentalidades, de lo imaginario.” (Duby, 1992: 17).

El motivo por el que los historiadores voltean hacia el espacio de lo imaginario o las mentalidades es porque, precisamente, entendieron que a la realidad social no sólo la explican los datos objetivos y materiales, sino que aspectos que tienen que ver con lo personal, con la vida interior, con lo subjetivo y lo afectivo, también están presentes en la dinámica social, a veces de manera definitiva; por lo tanto, explorar tales territorios podría ayudar a comprender mejor el por qué o para qué de algunos hechos. Al respecto Jacques Le Goff destaca el significado de interpretar la historia a partir de ciertos enfoques dominantes, sin tomar en cuenta los imaginarios o las mentalidades, y la necesidad de incorporar éstos al estudio histórico:

En el espejo que la economía tendía a las sociedades, no se veía más que el pálido reflejo de esquemas abstractos, no rostros, ni vivientes resucitados. El hombre no vive sólo de pan, la historia no tenía siquiera pan, no se nutría más que de esqueletos agitados por una danza macabra de autómatas. Había que dar a estos mecanismos descarnados el contrapunto de algo más. Importaba encontrar a la historia algo más, distinto, ese algo más, esa otra cosa distinta, fueron las mentalidades. (Le Goff, 1979: 85).

Esta aportación trazó uno de los caminos para interpretar otras dimensiones de la sociedad, las que tienen que ver con sus creencias y sus representaciones. Pues lo imaginario podemos explicarlo como el conjunto de principios, creencias, conocimientos, valoraciones y visiones del mundo que rigen el comportamiento de los grupos sociales. O de otro modo: lo imaginario tiene que ver con todo aquello como los hombres se imaginan a sí mismos y el mundo, y en función de lo cual actúan en la vida cotidiana (Duby, 1992: 17).

Los imaginarios entonces acompañan los compases del tiempo humano, pues ocurre que en la actividad de la vida cotidiana experimentamos, de una u otra manera, la vitalidad de lo imaginario, ya sea como testigos o protagonistas; pues sin ir más lejos, bien podemos reconocer cómo en nuestro propio hacer diario, muchos de los comportamientos, por intrascendentes que resulten, dependen a veces de la vida interior imaginaria (creencias, visiones, costumbres, afectividades, etcétera); de ahí que no resulte extraño que, en la trama macro de los acontecimientos sociales decisivos, esté también imbricado el universo imaginario de los actores involucrados. La historia misma da cuenta de hechos cuyos desenlaces han estado impulsados más por el oleaje de lo imaginario que por los factores objetivos.

O más aún: con frecuencia, nuestra relación con la realidad depende más que de la realidad misma de la percepción con que la concebimos y la sentimos previamente: “pues no es de la condición verdadera, sino de la imagen que de la misma se hacen y nunca ofrece su reflejo fiel como los hombres arreglan su

conducta. Se esfuerzan por adecuarla a modelos de comportamiento que son producto de una cultura y que se ajustan, bien o mal, al curso de la historia, a las realidades materiales.” (Duby, 1976: 157, 158).

Siendo así, también podemos añadir que el espacio imaginario es esa construcción mental cuyo horizonte toca otros dominios, pues: “El imaginario conforma un conjunto de representaciones que desbordan las comprobaciones de la experiencia y que encuentra profundas relaciones con la fantasía, la sensibilidad y el sentido común de cada época o lugar, alterando profundamente la línea por donde pasa la frontera entre lo real y lo irreal.” (Guglielmi, 1991: 17).

Por otro lado, para los historiadores, indagar en los aspectos de lo imaginario o las mentalidades, ha significado penetrar en los espacios donde el tiempo se dilata y se prolonga: los de los *tiempos largos*, así llamados por los estudiosos pues descubrieron que en la historia los fenómenos ocurren a intervalos diferentes; así hay hechos que pertenecen al ámbito de los *tiempos cortos* (porque sus cambios suceden rápidamente) como en lo político, lo económico, lo material, etc.; mientras que hay otros que pertenecen al ámbito de los *tiempos largos* (porque sus cambios tardan en aparecer) como en la geografía, los imaginarios o las mentalidades.

Es decir, una sociedad en unos cuantos años podrá cambiar en tecnología, de actores y escenarios políticos, su economía tendrá variaciones regularmente, sus personajes irán muriendo; sin embargo, los cambios geográficos radicales de

la naturaleza son lentos, tal y como resultan los cambios en los imaginarios o mentalidades. Una sociedad podrá mostrar un rostro a la vanguardia en distintos niveles, pero los imaginarios, las visiones y creencias que se mueven en su interior probablemente pertenecerán a una tradición apenas modificable. Por ello, pensar en lo imaginario es pensar en aquello que se mueve lentamente, que a decir de Le Goff es también pensar a la sociedad en un nivel profundo:

“En la renovación actual de la ciencia histórica, la historia seguirá ritmos diferentes, y la función del historiador sería, ante todo, reconocer esos ritmos. Más importante que el nivel superficial, el tiempo rápido de los sucesos, será el nivel más profundo de las realidades que cambian lentamente (geografía, cultura, mentalidad e imaginario: en líneas generales, las estructuras): es el nivel de larga duración.” (Le Goff, 1991: 16).

En este nuevo orden de ideas acerca de los tiempos largos y cortos para comprender a las sociedades, emergen temas, situaciones y personajes, que si bien antes podían haber sido mencionados por los historiadores como tópicos periféricos, a la luz de la nueva historia se presentan como motivos centrales para la reflexión.

Así por ejemplo, en el ámbito de la investigación sobre lo imaginario, destaca la reflexión sobre lo popular. Si bien en un momento determinado fueron los héroes, los líderes y demás protagonistas centrales del acontecer histórico el

foco principal de estudio, para la nueva historia dicho foco lo representan también los protagonistas anónimos que forman la gran masa social y sus manifestaciones.

En especial porque, a decir de Vovelle, es en lo popular donde los efectos de los *tiempos largos* se manifiestan con mayor claridad; incluso más que en las élites a las que más bien las explican los *tiempos cortos* (Vovelle, 1985: 203), los de los cambios veloces, los del progreso.

Lo cual sucede así ya que son los grupos representantes de lo popular donde la práctica de ciertas actividades comunicantes de lo imaginario se mueve y se vive con mayor intensidad: las creencias, los ritos, el cumplimiento de las costumbres, la construcción de lo simbólico, etcétera.

1.2. LA INSTITUCIÓN IMAGINARIA

Al hablar del aspecto humano en los tiempos largos, los estudiosos hacen referencia a aquellas prácticas recurrentes, las cuales en lugar de marcar las diferencias entre las sociedades señalan sus consistencias. Dichas constantes pueden interpretarse, entonces, como signos de lo permanente. Así tenemos que independientemente de la raza, la ubicación geográfica o la vigencia temporal, a todo grupo lo hace común su necesidad de organizar el mundo mediante ciertos

órdenes tradicionales, su invención de dioses, su práctica ritual, su preocupación ante el origen y la muerte, etcétera.

Es decir, el universo imaginario, y aquí habrá que subrayar la vitalidad que éste alcanza en la vida cotidiana. Pues resulta que lo imaginario, a pesar de ser reconocido como un aspecto permanente de toda sociedades, dicha condición no designa su inmovilidad, por el contrario, revela una interesante dinámica, pues como advierte Jacques Le Goff: “una historia sin imaginario es una historia mutilada, descarnada... el imaginario es, pues, vivo y mudable.” (Le Goff, 1979: 154).

Hacia esa constancia y vitalidad de lo imaginario en las sociedades se han referido varios investigadores, entre ellos se encuentra el filósofo griego Cornelius Castoriadis, cuyas ideas nos parece iluminan de manera importante la reflexión sobre lo imaginario, razón por la cual nos detendremos un momento en ellas.

Para este pensador no hay duda: la sociedad es por y para lo imaginario. A esta afirmación llega luego de intentar responder a sus propias preguntas: ¿qué es lo que mantiene unida a una sociedad? y ¿qué es lo que crea las viejas y las nuevas formas de una sociedad? (Castoriadis, 2005). La respuesta: la incontrolable fuerza de lo imaginario. Alumbremos el sendero:

Sostiene el autor que todo hecho humano material o inmaterial (objetos, representaciones, deseos y afectos) se debe a la inagotable capacidad imaginante

a la cual denomina *imaginario radical*, y utiliza el término radical para señalar que lo imaginario es fuente de creación incontrolable, que existe en el ser antes de cualquier imposición (Castoriadis, 1998: 268, 269). Es radical porque a nadie se le enseña cómo imaginar, es esencia creadora propia del hombre. En suma, el hombre es porque imagina.

Sin embargo, para Castoriadis, los productos más trascendentes del *imaginario radical* son aquellas construcciones mentales que no se materializan (aunque sí se simbolizan), y que no obstante son poderosamente significativas para un determinado grupo. A dicha red significativa imaginaria el filósofo griego la denomina *magma*: “esta red de significados es lo que yo llamo *magma* de significaciones imaginario sociales [y] llamo imaginarias a estas significaciones porque no tienen nada que ver con las referencias a lo racional o a los elementos de lo real.” (Castoriadis, 2005). Existen sólo en la mente de la gente, pero resulta que aun cuando pertenecen al territorio de lo abstracto, constantemente golpean la realidad objetiva, incluso, para determinarla. Castoriadis utiliza el término *magma* para aludir a la idea de una sustancia primaria que fluye incesante en lo profundo de las colectividades.

Estos *magmas* —significantes imaginarios sociales— son importantes en la medida en que son eminentemente legítimos, es decir, “encarnan” los verdaderos deseos y expectativas de un grupo. Asimismo, son manifestaciones anónimas, difícilmente alguien se puede atribuir su tutela; más bien son productos colectivos,

y por ello también son libres: “las significaciones imaginarias sociales de cada sociedad son creaciones libres, del colectivo anónimo.” (Castoriadis, 1998: 316).

Por otra parte, los *magmas* no tienen zonas exclusivas ni clausuradas, penetran de principio a fin todas las facetas de lo humano, influyendo en las percepciones que ordenan y dirigen a las sociedades, respecto a los ámbitos religioso, político, artístico, etcétera.

Lo ilimitado de los *magmas* o significaciones imaginarias también se manifiesta en su carácter perenne: una sociedad podrá estar en plenitud, transformarse o incluso agotarse, pero el flujo imaginario continúa vivo dando sentido a esas condiciones, pues como arguye Castoriadis: “ninguna sociedad puede perdurar sin crear una representación imaginaria del mundo y en ese mundo [una representación] de ella misma.” (Castoriadis, 2003).

Sin embargo, para el filósofo griego, la trascendencia de los *magmas* no se consume en los aspectos antes señalados (su legitimidad, su autonomía, su libertad, su penetración y su carácter ilimitado), sino que va más allá, al sostener que las significaciones imaginarias sociales son las que impulsan finalmente la institución de cualquier sociedad.

Aquí es necesario destacar el uso de la palabra institución y su relación con el mundo imaginario que hace Castoriadis; así, en dicho término se pueden identificar tres sentidos: institución, como un principio de reconocimiento colectivo;

es decir, lo imaginario tiene una fuerza vital de tal magnitud que termina siendo una especie de institución silenciosa, en el entendido de que aun sin contar con un acuerdo formal lo imaginario se acepta, crea consenso, organiza y orienta a la sociedad. Es una institución imperceptible que, sin embargo, impulsa y dirige la percepción que se tiene de las cosas.²

Un segundo sentido de institución es el que tiene que ver con la noción de fundar o instaurar, y aquí la relación con lo imaginario también es inevitable. Pues un grupo social para erigirse como un solo cuerpo, para activar su sentido de pertenencia, recurre a todas las significaciones imaginarias que concurren en su interior. O de otra manera: “la institución de la sociedad es lo que es y tal como es en la medida que materializa un *magma* de significaciones imaginarias sociales, en referencia al cual y sólo en referencia al cual tanto los individuos como los objetos pueden ser aprehendidos e incluso pueden simplemente existir; y este *magma* tampoco puede ser dicho separadamente de los individuos y de los objetos a los que da existencia.” (Castoriadis, 1983: 307).

Finalmente, la institución, como un organismo formal que regula la vida, tampoco está al margen de la influencia de lo imaginario pues las instituciones se nutren, en cierta forma, de las significaciones imaginarias sociales: “más allá de la actividad consciente de institucionalización, las instituciones encontraron su fuente

² De ahí, por cierto, el nombre de uno de sus libros más conocidos: *La institución imaginaria de la sociedad*.

en lo imaginario social [...] de lo contrario la sociedad no hubiese podido ‘reunirse’ [...] y no hubiese podido sobrevivir.” (Castoriadis, 1983: 227).

Y es que ¿cómo se puede tratar de organizar una sociedad, vía institución, sin tener que apelar a todo el *magma* previo que fluye en su interior? ¿Cómo se puede ir en contra del oleaje de la vida imaginaria? Antes bien, en las instituciones hay resonancias de ésta. De hecho, cabe recordar que “las instituciones son ciertamente funcionales en tanto que deben asegurar necesariamente la supervivencia imaginaria de la sociedad considerada.” (Castoriadis, 1983: 235). E incluso, tampoco se debe perder de vista que los cambios trascendentes de una sociedad y sus instituciones ocurren sólo cuando el imaginario social lo acepta. (Castoriadis, 1998: 327 y ss).

En suma, la contribución de Castoriadis (entre muchas otras) a la reflexión sobre lo imaginario, consiste en señalar el papel activo y contundente de éste en la vida diaria. Reconoce evidentemente el trabajo de la institución en la regulación y organización de las sociedades, pero advierte que esta creación racional y objetiva no es ajena al movimiento de las significaciones imaginarias. Lo imaginario es una institución silenciosa, lo imaginario es el engrane de toda instauración colectiva, lo imaginario es lo que da terreno firme a las instituciones. Sin más es el envés inseparable de la realidad:

“Aquello asumido como realidad por una determinada sociedad, responde a un proceso de institucionalización de unas específicas significaciones imaginarias,

poniendo de este modo en entredicho la existencia de una realidad objetiva, preconstruida al margen de un imaginario social, porque éste es el que verdaderamente otorga una decisiva significación e inteligibilidad a la realidad.” (Castoriadis, 2003).

1.3. EL IMAGINARIO SOCIAL

1.3.1. La naturaleza social de lo imaginario

Si bien el reconocimiento de lo imaginario se da, en primer término, en el ámbito personal, su fuerza contundente irrumpe en el plano colectivo: en el imaginario social. Esto es, independientemente del valor de la actividad imaginaria individual, cuya trascendencia es irreductible a cada uno; lo imaginario revela su importancia definitiva cuando desborda lo personal y se erige como pensamiento común para un grupo, capaz de influir en los acontecimientos sociales. De ahí que se diga que la verdadera naturaleza de lo imaginario es la dimensión social.

¿Pero a qué responde lo imaginario que subraya su distintivo social? A saber: porque a través de lo imaginario se puede responder, en especial, a todas aquellas preocupaciones esenciales comunes a los hombres y que la realidad objetiva se niega o no puede dar cabalmente: ¿de dónde vengo?, ¿cuál es mi destino?, ¿qué o quién me puso aquí?, ¿estamos condenados a nuestros propios límites?, etcétera. Preguntas a las cuales se llega de manera “normal” sin que

para poder plantearlas mediante conocimientos especiales. El imaginario social, entonces, da respuesta a las preguntas decisivas que se hace un grupo cuando se piensa como tal. El imaginario social es el modo colectivo inmediato de ordenar el mundo.

La naturaleza social del imaginario también se pone en evidencia a partir de otros elementos esenciales; por ejemplo: lo que hace los vínculos más sólidos que se puede tener con una sociedad está dado, en gran medida, por el imaginario o la mentalidad que se comparte. En un enunciado breve: soy con mi sociedad por el imaginario. La fortaleza que vincula con un grupo se manifiesta porque lo imaginario suele resistir las pruebas del tiempo y el espacio. Es decir, un individuo puede cambiar radicalmente de lugar de residencia por largo tiempo y, sin embargo, en sus maneras de pensar y vivir en el nuevo entorno, amplía o sutilmente se filtra su lógica imaginaria anterior. Incluso la condición de ajeno a una colectividad, se define más que por los rasgos físicos que pueda tener un individuo, por las formas de entender y encarar la realidad.

Asimismo, tenemos que nadie puede ponerse al margen de los efectos de lo imaginario porque éstos siempre se socializan; aun cuando a nivel individual no se comparta éste plenamente. No basta la voluntad personal para dejar de padecer las consecuencias del mundo imaginario, éstas llegan de manera directa o indirecta. Sea el caso, por ejemplo, de las festividades religiosas, las cuales alteran la vida cotidiana en general, sin negociación previa.

Pero quizá lo que más revela la naturaleza social de lo imaginario está en el acto mismo de la experiencia: cuando se activa la capacidad imaginante, ésta por lo común trabaja en plural. Esto es: cualquier imaginario a título personal, por más íntimo o exclusivo que pretenda ser, la más de las veces tiene como inspiración o como destino, precisamente, el ámbito colectivo. Todo aquello que ocurre en lo social es lo que detona los temas del imaginario: afirmaciones o impugnaciones de la vida que transcurre. Sin más, es el acontecer colectivo lo que desafía o alienta lo imaginario.

Esta naturaleza social de lo imaginario, incluso, es la que a decir de algunos teóricos políticos, ha impulsado el pensamiento de época para los cambios sociales, a partir del momento en que las sociedades se piensan a sí mismas de otra manera que no concilia con la realidad vigente que padecen.

Diversos pensadores han analizado algunos aspectos de los procesos sociales cuyas características revelan un vínculo de orden imaginario. Así por ejemplo, Marx advierte los orígenes de los imaginarios como ideologías, y señala sus funciones en el enfrentamiento de las clases sociales; Durkheim pone el acento en las correlaciones entre las estructuras sociales y las representaciones colectivas, así como en la cohesión social que éstas aseguran; Weber da cuenta del problema de las funciones que pertenecerían a lo imaginario en la producción de sentido que los individuos y los grupos sociales dan necesariamente a sus acciones (Baczko, 1984: 21).

Sin embargo, a decir de Diane Almerás fueron los trabajos de Durkheim los que finalmente se pueden considerar como los principales impulsores del término imaginario y su carácter social, en especial, bajo la idea de dicho autor cuando señala que la existencia de la sociedad es posible en la medida en que “está representada en la mente de los individuos” (Almerás, 2005).

1.3.2. Características del imaginario social

Si bien en lo hasta aquí dicho se pueden identificar algunos aspectos que caracterizan al imaginario, queremos enfatizar los siguientes, pues resultan decisivos para comprender la importancia del imaginario social:

La primera característica tiene que ver con la subjetividad, ya que con frecuencia la explicación imaginaria emana de sus dominios, sin embargo, dicha condición no es ningún impedimento para lograr el consenso dentro de un grupo. Las respuestas del imaginario a las interrogantes comunes de determinada sociedad, suelen contagiarse sencillamente porque convencen.

Así es como “De manera poco racional a veces, inconsciente o subconsciente, un grupo social o una colectividad se plantea de cierta manera ante la muerte, el matrimonio, la riqueza, la pobreza, el trabajo, el amor. Hay en el grupo social un sistema de actitudes y predisposiciones que no son racionales pero que tienen una enorme fuerza por que son tradicionales.” (Romero, 1987: 36).

No está de más añadir en este punto que la aceptación de los imaginarios, también ocurre porque apelan al territorio de la sensibilidad, al espacio de las emociones. Los imaginarios logran un pleno reconocimiento porque explican al mundo conmoviendo. Hecho que revela, por cierto, el aspecto afectivo como uno de los múltiples asideros de la identidad social. Vale decir: aquello que se sufre y se goza con otros, es lo que unifica, pues en lo afectivo compartido es donde se funda una de las principales formas de sedimentación social.

Sin lugar a dudas, otra de las características sustantivas de todo imaginario social está en el recurrente uso del universo simbólico. O mejor dicho: lo imaginario sólo es posible por éste. Lo simbólico es el medio preciso para articular las piezas que construyen una mentalidad, piezas que van desde los hombres mismos, las palabras, los gestos, la naturaleza y su fuerza, los objetos y su aura poderosa. En suma, todo eso que deja de ser lo que es en su inmediatez; todo aquello que está en lugar de otra cosa. En los sistemas simbólicos convenidos por el imaginario social están los deseos, las aspiraciones, las expectativas y los intereses, pero también las sanciones (Pross, 1989: 71) que hacen ser a un grupo. Cabe destacar que por el impacto mnémico que procura lo simbólico es por lo que el imaginario social se consolida y evidentemente se perpetua.

Por último, queremos apuntar hacia un aspecto especial que conllevan los imaginarios sociales, esto es que sus efectos no sólo se limitan a la dimensión social humana, también suelen tocar la dimensión física u orgánica. Así, por

ejemplo, “Nuestras creencias y nuestros gustos [pueden] suscitar reflejos condicionados y reacciones viscerales. Así, un alimento que puede parecer impuro o simplemente malsano (por ejemplo, la carne de cerdo entre los musulmanes) provocará náuseas.” (Bouthoul, 1970: 33). Podemos decir entonces, que el imaginario social influye en dimensiones a veces insospechadas, como en este caso, incluso, con efectos somáticos.

1.4. DIFUSIÓN DEL IMAGINARIO SOCIAL

El imaginario social, es decir, todo el conjunto de principios, creencias, conocimientos, valoraciones y visiones del mundo, construido por un grupo y en función del cual ordena y rige su comportamiento, no sólo existe como un mero acuerdo colectivo reducido a las mínimas formas. El imaginario convenido requiere practicarse y afianzarse en la memoria de los integrantes de una determinada sociedad, a través de redes simbólicas más o menos estables.

En este sentido, Roger Chartier sostiene que el mundo de las ideas, que es decir el de la abstracción, para trascender en la conciencia de los individuos, debe “materializarse” en representaciones (Chartier, 1992), y, sin duda, ante los imaginarios estamos, de manera especial, frente a un universo ideal en constante representación.

Cuando en el siglo pasado los estudiosos reconocen la importancia del espacio imaginario en la vida social, tienen como camino irrenunciable nuevas temáticas para investigar, pero también, precisamente, revelar en qué medios la impronta de la imaginería de cualquier época se ha representado.

Así, conforme los trabajos avanzaron, se revelaron espacios cada vez más amplios e interesantes: utensilios, ornamentos, vestimentas, mapas, etcétera, modalidades en las que el hombre, de una u otra manera, expresaba lo que pensaba de sí mismo y de la relación que establecía con el ambiente y con el resto del mundo.

Una de esas fórmulas, quizá de las más antiguas, está conformada por las leyendas y los mitos (antesala de la literatura), los cuales se desarrollaron prácticamente en todas las culturas del planeta, y que vienen a demostrar la importancia del imaginario como soporte cognitivo temprano que trasciende en el tiempo volviéndose un depósito de las mentalidades:

Es un hecho evidente que la imaginación y sus productos participan en la historia de una manera mucho más persistente que aspectos del mundo concreto. Sus estructuras sutiles atraviesan siglos, demostrando que los mitos son indestructibles y que resisten mejor que cualquier creación material. Es posible, entonces, hablar de ciertas estructuras permanentes del imaginario que, respondiendo a obsesiones constantes de la humanidad (conocimiento, poder,

sexo, inmortalidad, etc.) registran los cambios y las permanencias de la mentalidad a través de los siglos. (Boia, 1997: 32).

Para George Duby, otros tantos medios donde se pueden descifrar los imaginarios son: “los tratados de buenas conductas, los discursos edificantes, los manifiestos, los sermones, los epitafios, en definitiva, todas las expresiones verbales que un medio social da [por ejemplo] de las virtudes que reverencia y de los vicios que reprueba...” (Duby, 1976: 165).

Sin embargo, un campo donde lo imaginario alcanza una plenitud significativa es el de las artes. En especial, porque los estudiosos reconocen que un lugar privilegiado para indagar sobre los imaginarios son todos aquellos documentos que muestran y representan los sentimientos y comportamientos paroxísticos humanos. Ahí donde las distintas fórmulas de expresión se disponen para proyectar en fondo y forma la sensibilidad de una sociedad.

A través de la literatura se exponen los aspectos que revelan a los hombres en determinados momentos, no sólo en el plano histórico sino también en las constantes interrogantes personales, en los conflictos interminables, en cómo se encara el mundo, las expectativas imaginarias de los tiempos desfilan ciertamente a través de las palabras.

Pero no sólo lo que viene por la palabra es vehículo para prolongar lo imaginario, aquello conocido como los medios figurativos llaman la atención también al respecto; por ejemplo, la pintura y la arquitectura.

En la pintura lo importante para la investigación de lo imaginario no son sólo los estilos y las técnicas como único soporte significativo, sino, también las temáticas, qué o quiénes se representan, y la manera como todo esto es expuesto en los lienzos. Cómo es el poder, dios, el mal o el amor para determinada época. O incluso aquellas permanencias que la convención colectiva acepta como vigentes aún cuando ya no lo sean: “Umberto Eco, por ejemplo, cita a los pintores del siglo XIII que pintaban leones de acuerdo con las convenciones heráldicas de su tiempo más que de acuerdo con su apariencia real. En este sentido, la representación artística responde a otra representación más que a los referentes de la ‘vida real’.” (Stam, 1999: 50, 51). Y es, esa otra representación, un producto del mundo imaginario de época.

En lo que toca a la arquitectura, no es desconocido que en la antigüedad — o incluso hoy— las ciudades son una proyección del imaginario social sobre el espacio, donde se otorgan lugares privilegiados debido a significados simbólicos; o inclusive, donde las posiciones periféricas también responden a ciertos valores: lo alto con lo divino, lo bajo con el inframundo, por decir de algunos. Y en este mismo sentido el uso de determinados materiales “nobles” asociados “legítimamente” a ciertos órdenes de poder.

Esto en lo que corresponde a algunos casos de las formas clásicas del arte, pero qué decir de los medios de expresión donde la tecnología se refina aún más. Jaques Le Goff hace ya algunas décadas advertía sobre las posibilidades de la disciplina histórica de encontrar en el estudio de las imágenes información importante respecto a las sociedades (Le Goff, 1991: 13).

Sin duda uno de los medios de difusión de mayor trascendencia en el ámbito de la imagen fue el cinematógrafo, el cual, si bien a principios del siglo XX levantaba opiniones como las de Georges Duhamel quien sostenía que el cine era “Una máquina de estupidización y disolución, un pasatiempo de ignorantes de criaturas miserables engañadas por su faena.” (Le Goff, 1979: 243). Con el paso del tiempo demostró no sólo ser un medio de expresión artística definitivo, sino también un documento que registra el imaginario de la sociedad. En ese juego de imágenes en movimiento con sonido, luces y sombras, movimientos rápidos y lentos, hay huellas interesantes de qué y cómo se piensa una colectividad. Las características del cine, incluso, lo han sugerido como un duplicado del mundo, en el que también se vive, se goza y se sufre, como un espejo, sin más, de la realidad.

El reconocimiento, práctica y vigencia del imaginario no está lanzado a su propia suerte, su eficacia definitiva está en su diseminación en las distintas estructuras simbólicas que articula una sociedad, ahí permanece, desde ahí se proyecta.

CAPÍTULO 2

EL IMAGINARIO NACIONALISTA

MEXICANO

2.1. LA PREGUNTA POR LA NACIÓN

Para lo que nos ocupa, una interrogante se presenta como definitiva: ¿qué es la nación? Y es que ésta nos encara a uno de los principios fundamentales para pensar y comprender el inacabable derrotero de las sociedades. Etimológicamente, la palabra nación se deriva del latín *natio onis*: raza, y de *nasci*: nacer. Su uso designa a aquellas colectividades que tienen un origen común. Se sabe que en la Edad Media naciones eran los grupos de estudiantes que iban a las escuelas europeas y que tenían origen y costumbres similares.

Históricamente podemos ubicar el surgimiento de la idea moderna de nación como un producto del pensamiento ilustrado del siglo XIX, cuyas bases primordiales se desprenden de la Revolución Francesa, en especial de las nociones de libertad, consenso y pacto social.

Para hablar con mayor precisión de lo que significa la nación es necesario señalar los aspectos esenciales que convoca, así, de acuerdo con Lomnitz, tenemos que:

Un componente ideológico y otro de organización dan forma a la idea de Nación. El primero de ellos alude al sentido de pertenencia, al reconocimiento de [...] ser parte de una comunidad. [...] El componente de organización se refiere al conjunto de elementos que constituyen la nación, la tradición, una lengua común, una historia compartida, mitos, ritos e imágenes de fundación, relaciones de

parentesco biológico (raza), símbolos y una memoria colectiva que conjuga dialécticamente el pasado y el presente. (Lomnitz, 1993).

De lo anterior entonces, podemos decir, que la nación no es algo espontáneo surgido de la nada, antes bien es una creación social que apela a una serie de aspectos, los cuales procuran un sentimiento solidario. Asimismo, también la nación expone las diferencias respecto otras colectividades, lo cual justifica su propia existencia: la nación está para procurar una integración social.

No está de más recordar que al referirse a la nación surgen tres aspectos decisivos: el geográfico, el cultural y el político, y que aludiendo a los dos primeros es posible que un grupo se organice políticamente en un Estado. O de otra forma, como lo señala Enrique Neira, son tres elementos fundamentales que hace común la nación:

- 1) Elementos de orden material: territorio propio y etnia (raza) [sic]. Es decir, comunidad de origen.
- 2) Elementos de orden espiritual: historia común, lengua, cultura, religión. Es decir, comunidad de valores y creencias.
- 3) Elementos de orden político: sentimiento y conciencia nacional. Es decir, comunidad de vocación política. (Neira, 1986: 84).

Sin embargo, esta realidad que significa la nación, puede explicarse no sólo desde las nociones de un mundo puramente objetivo, pues también convoca al

orden de lo imaginario, tal y como sostiene Benedict Anderson: “La nación es una comunidad política imaginada e imaginada como intrínsecamente limitada y soberana porque sus miembros jamás podrán conocer a la totalidad de los connacionales, aunque en el plano de las representaciones colectivas experimentan un sentido de comunión y camaradería que rige la existencia colectiva y que perdura a lo largo del tiempo.” (Baca, 2000: 467).

Pero para consolidar a la comunidad imaginada hay que crearla y crearla, llevarla a cabo, esto es lo que se entiende como nacionalismo, hacer en la vida práctica a la nación: vivirla y reconocerla, anunciarla y perpetuarla.

Así, el nacionalismo como un estado de ánimo común y solidario (Kons, 1984: 23) que propicia un autorreconocimiento espacial y temporal deviene, por un lado, en una suerte de manto protector al que hay que recurrir ante la incertidumbre que impone la fuerza de la modernidad; por otro, funciona como un recurso para la dominación y el control político.

Para consumir el ideal nacionalista se debe apelar a una serie de principios, entre los que están: a reafirmar la necesidad de pertenecer a un grupo, reconocer las mismas líneas territoriales y espaciales, identificar una historia común, una lengua compartida, una permanencia colectiva basada en las creencias y valores únicos; en la idea de que el bien nacional se pone sobre todas las cosas y que la libertad sólo es con la nación. Incluso, Isaías Berlin destaca que

otro factor para avivar el discurso nacionalista es el sentimiento de haber sido heridos como grupo (Berlin, 1983: 415).

Asimismo, no hay que olvidar el papel del universo simbólico en la construcción de todo nacionalismo, pues éste no puede ocurrir sin la articulación de ciertos referentes simbólicos que fundan a la sociedad, dicho acontecimiento simbólico puede estar personificado o ser del mundo material. En el primer caso se puede mencionar a los líderes y héroes históricos; para el segundo, los emblemas, monumentos, banderas, etcétera (Backzo, 1984: 15). Aun cuando las sociedades se transforman, los símbolos permanecen o se prolongan en otros.

Un ingrediente más que convoca el nacionalismo lo sintetiza la identificación de la otredad, pues ésta sirve para reconocerse y verse: “con el nacionalismo se nombra la otredad, se forman los estereotipos necesarios y los mecanismos de legitimación; por una parte, el nacionalismo desempeña un papel ideológico importante en la formación del consenso, y por otra dota a la nación de las figuras, mitos y rituales que conforman las redes imaginarias del poder político.” (Bartra, 1989).

En las páginas que siguen haremos un breve recorrido Identificar algunos de estos principios que convoca el ideal nacionalista, y reconocer cómo se pusieron de manifiesto en diversas etapas de la historia de nuestro país, para construir así la comunidad imaginada.

2.2. RASTREO DEL PROYECTO NACIONALISTA MEXICANO

Si bien durante el Virreinato se intentó organizar al país, tal empresa resultó imposible, pues aquellos requisitos para asumirse como nación apenas y se podían nombrar; lo que había era un panorama que se tenía que conocer y en su caso reconstruir: una geografía complicada, un suelo castigado, una población indígena diezmada, una desorganización administrativa y económica, así como una evangelización en proceso. Aun cuando hacia 1550 se funda la Universidad, esta institución se mostró incapaz —y ni siquiera era su propósito—, vía educación, de integrar a la nación.

No es sino hacia el siglo XIX, cuando contagiados por el pensamiento filosófico europeo de época, que un grupo de habitantes de la Nueva España reclama la necesidad de hacer a la comunidad imaginada: la nación. Evidentemente este reclamo no fue gratuito. Un grupo en especial, el de los criollos (quienes debido al desequilibrado orden económico que sufrían respecto de los peninsulares y a la marginación que recibían del gobierno español), decide impulsar dicha iniciativa, convocando para ello a la Independencia de México. Razón por la cual señalan y reclaman a la otredad, al obstáculo, que, por el momento, ya no es el indígena, sino el peninsular; ahora en éste se materializan los sentimientos de haber sido ofendidos y heridos como grupo, con el cual el discurso nacionalista se afianza. Para el indígena, la situación se vuelve peculiar,

pues de pronto, el criollo inicia un proceso de apropiación del mundo nativo que antes combatía.

El grupo decisivo en este proceso fue el eclesiástico criollo, el cual se presumía como el más refinado de la población americana, de ahí que será de ese sector de donde surgen los principales artífices del movimiento independentista. Así podemos decir que es durante esta época cuando se avanza en un intento real por inventar la nación, aspiración que, para ese fin, recurrió a una memoria histórica selectiva, a un sentimiento religioso y a la negación de la vena primitiva.

Tal y como lo señala David Brading: “En México, los intelectuales criollos, específicamente los del clero, expropiaron el pasado indígena para ellos mismos liberarse de España. Los temas que caracterizaron el patriotismo criollo fueron: el neoztequismo, el gadalupanismo y el repudio a la conquista, generando así el nacionalismo mexicano.” (Brading, 1980: 42).

En este primer intento histórico para hacer la nación, la articulación del plano simbólico imaginario fue, sin duda, un factor primordial. El hecho de que hayan sido, en gran parte, los clérigos quienes encabezaron algunas etapas del movimiento independentista, explica la respuesta a la convocatoria que hacían. ¿Quiénes si no los clérigos devienen en una suerte de administradores del almacén simbólico imaginario más íntimo y significativo para ciertas colectividades? Simbolismo que además traspasa los límites de los espacios

religiosos y transcurre por los territorios del mundo laico, incluso cruzándose con los símbolos de éste.

Ahora bien, para más de un estudioso el símbolo esencial que se echó a andar durante la Independencia para convocar a la unidad nacional, fue el de la virgen de Guadalupe, que vino a apaciguar el desarraigo mítico-religioso que sufría, particularmente, la población indígena. La peculiaridad de la fórmula simbólica de este periodo fue el sincretismo, el cual vinculó a las dos culturas principales: la española y la indígena. Así, los primeros dibujos de Miguel Sánchez, hacia 1648, que se difunden en la Nueva España y muestran la imagen de la virgen de Guadalupe, la presentan con águilas a los costados y de pie sobre un tunal, en obvia alusión a la imagen fundadora de los aztecas (Florescano, 2002: 421).

Por esta razón este símbolo religioso se consolidó como propio de la patria, venciendo, incluso, al equivalente que opusieron los peninsulares: la virgen de la Inmaculada Concepción, con la cual pretendían desactivar la imagen de la Guadalupana. Situación que resolvió el Papa Pío III hacia 1665 (a raíz de la enorme presión criolla), al nombrar a la Virgen de Guadalupe Reina y Emperatriz de América Celestial Patrona de los Hispanoamericanos (Liss, 1986: 266). En este sentido podemos agregar que: la guerra simbólica también es parte de cualquier conflicto y éste, a su vez, como afirma Richard Sikin: “el conflicto es un ingrediente propio del proceso de construcción de la nación.” (Florescano, 2002: 541).

Como consecuencia de la Independencia, el país quedó afectado en distintos ámbitos, circunstancia que ponía en predicamentos el ideal de nación, esa comunidad imaginada. Las luchas entre los distintos grupos estuvieron a la orden del día, Santa Anna derrocó a Iturbide e instaura la República, aun cuando se crea la primera Constitución Federal (1824), a Guadalupe Victoria, proclamado presidente, no le resulta fácil convocar a la unidad.

Durante esta época, el país pierde parte de su territorio con los Estados Unidos de Norteamérica, hecho que reactiva el sentimiento de haber sido agredidos por un grupo ajeno y que encenderá de nuevo el discurso sobre la nación, principalmente entre los liberales, quienes impulsados por la idea de proceder en pro de la nación, derrocan a los gobiernos conservadores.

Con Benito Juárez en el gobierno, el país experimentó algunos cambios: se secularizan los bienes del clero, hubo libertad de culto, se inició la construcción de las vías férreas, y se impulsó la educación primaria obligatoria. No obstante, cabe destacar que para construir el ideal de nación, durante esta época se apeló a uno de los medios del control simbólico del tiempo humano: el calendario y las celebraciones rituales que designa.

El calendario, como convención, va marcando lo que es significativo para una colectividad, ahí se perpetua lo que está elegido para no pasar inadvertido; como prolongación de la memoria es el adhesivo generacional. Así, durante los gobiernos de Juárez y de Lerdo: “El calendario de fiestas oficiales desplazó al

calendario de fiestas religiosas [...] la idea de nación se identificó con las fechas fundadoras de la República, con los héroes que defendieron a la Patria, con la bandera, el escudo y el himno nacionales y con los rituales programados en el calendario cívico.” (Florescano, 1996: 439).

De esta manera se buscó troquelar en la conciencia colectiva, la idea de que verdaderamente el país tenía una unidad indiscutible e indestructible, que día a día y en cada espacio había rastros vitales que demostraban la pertenencia no sólo a la misma tierra, sino a una temporalidad compartida. La visión circular del tiempo prehispánico se fragmentó en una noción lineal que apuntaba al progreso de la nación.

Durante el Porfiriato, en el país se presume un periodo de paz y estabilidad política, el cual respondió a un poder federal fuerte, a la represión de las protestas sociales (Cananea y Río Blanco), a la reestructuración del ejército y a la articulación de la policía rural, hechos que a su vez propiciaron las condiciones para un desarrollo económico y la modernización del país.

Si bien la creación de la nación implica la necesidad de un autorreconocimiento en términos espaciales, es decir, saber qué lugar se ocupa, éste, sin duda, encontró en el Porfiriato su momento central, pues como destaca Julia Tuñón:

Aunque el ideal nacionalista aparece desde la independencia de España, la confusión política y económica del siglo XIX no permitió su realización. Durante la paz porfiriana las ideas de pertenencia conviven con el ansia de acceder a la modernidad y el progreso. Los ferrocarriles comunican el país y conllevan el asombro al constatar que lo propio es más amplio, variado y complejo de lo que parecía desde cada región. Las redes de comunicación (teléfono, telégrafo, correo) vinculan a las regiones. El país resulta variado y rico, porque además contiene clases sociales, grupos étnicos, idiomas, costumbres, climas y paisajes diversos. Cuando ya no sólo se ven las cosas desde el terruño, la pregunta obligada es: ¿qué cosa es México? (Tuñón, 2004).¹

El Porfiriato tenía la respuesta: México es eso y más, es una memoria histórica común que no hay que olvidar. Y no se olvida si se escribe, si se ordena y se comprende. De ahí que durante esta época el ideal nacionalista apuesta a la conservación de la memoria histórica.

Aun cuando desde la época de la Reforma se dejaban oír voces como las de Manuel Payno y Manuel Larráinzar que avisaban la necesidad de hacer una historia que integrara las raíces indígena e hispana, señalamiento que secundó ya en 1878 José María Vigil, fue en pleno Porfiriato cuando tal empresa se logró. Así, hacer una historia que englobara todas las épocas que pedía Larráinzar y el relato integrador que pedía Vigil, se materializaron en la obra *México a través de los*

¹ Julia Tuñón, fragmento de la ponencia "Historia, nación y mito en el cine mexicano. El caso de Emilio Fernández y los murales de Diego Rivera en la pantalla", presentada en el *Segundo coloquio: El siglo XX desde el XXI "La cuestión nacional"*. Organizado por el INAH en la Dirección General de Estudios Históricos del INAH, del 4 al 7 de octubre de 2004.

siglos, cuyo subtítulo añade: “Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual.”

Vicente Riva Palacio quien dirige la obra, la presenta en cinco gruesos tomos. Se dice que tres son los aciertos que en su búsqueda por hacer la comunidad imaginada tiene la obra: la virtud de integrar grupos enemigos, considerar los periodos que narra como parte de un mismo proceso evolutivo que dará como resultado la integración nacional —señal esto del progreso—, y por último, el de resumir el conocimiento de los estudiosos sobre cada etapa, presentándolo con un lenguaje sencillo y acompañado con ilustraciones.

Si el estilo centralista de dirigir al país durante el Porfiriato se hizo efectivo en varios niveles al buscar uniformar la lengua, la educación, la hacienda pública y la justicia, “...del mismo modo apoyó la elaboración de una historiografía orientada a borrar el florecimiento de las memorias regionales y [se empeñó] en unificar las contradicciones que habían dividido al país.” (Florescano, 2002: 549).

Todavía en esta tendencia historiográfica, el Primer Congreso Nacional de Instrucción, publica la *Guía Metodológica de Enseñanza de la Historia* para la educación primaria, a cargo de Enrique Rébsamen, y *Elementos de Historia Patria* de Justo Sierra en 1894. Sin embargo, es *México a través de los siglos* el trabajo en el que con más solidez se revela la fuerza por desplegar un discurso nacionalista donde anclar el presente y proyectar el futuro.

El sistema dictatorial del Porfiriato no se pudo sostener en los desequilibrios sociales y políticos que generó, diferentes resentimientos coinciden en un momento y los llamados a la rebelión para derrocar dicho sistema no se hicieron esperar; para 1910 estaba en puerta el movimiento revolucionario, el cual mutó en distintas etapas movidas por nuevos malestares, hasta su conclusión en 1917. Si en el Porfiriato el ferrocarril traza las rutas para desplazarse por la nación, la Revolución lanza también por esta vía a la población que se enrola en la lucha por los caminos del país. Los intercambios socioculturales, más accidentales que voluntarios, están a la orden.

Aun cuando durante la Revolución no se puede hablar de un principio rector para hacer la comunidad imaginada, el movimiento mismo acuña las temáticas que apelan a ésta: por un lado, el sacrificio por la tierra y la necesidad de sentirla y vivirla como propia, así como la necesidad de recuperarla de la otredad enemiga. Por el otro, como un sentimiento colectivo agraviado: el del mundo indígena, que con su participación en el movimiento, en especial vía el zapatismo, deja los tópicos que aparecen en las agendas posrevolucionarias para hacer la nación.

Mientras que en otros momentos el tema indígena, como requisito para asumirse como nación ni siquiera figuraba, con la Revolución pasa al centro del debate para conformar la identidad mexicana, y más aún: “La recuperación del pasado indígena promovida por la Revolución alentó uno de los movimientos nacionalistas más poderosos y originales del siglo XX.” (Florescano, 2002: 27).

El desorden, la pobreza, la tierra descuidada, una población reducida y en general una crisis económica, demandaron trabajar en pro del país convocando a la unidad e integración del mismo. Apenas terminada la Revolución esta tarea toma rumbos precisos, cuando menos en el plano ideal y discursivo, tal y como lo destaca Aurelio de los Reyes al advertir que si en el siglo XIX se habla de nación y patria, sólo a partir del carrancismo se emplea el término de nacionalismo (De los Reyes, 1987: 65).

La Revolución vino a completar la tríada de movimientos históricos que marcaron el “infatigable” camino para consolidar la nación: la Independencia, la Reforma y la Revolución. Éstos, sin más, se presentaron como un solo discurso que aparecería, incluso, en los textos oficiales utilizados en las escuelas hacia 1920 y los años siguientes (Vázquez, 1970: 253).

Durante la década de 1920 la tarea de hacer la nación encuentra un obstáculo importante derivado de las luchas revolucionarias: un analfabetismo que alcanzaba el 80% de la población. Así que el paso inmediato consistió en instruir a los mexicanos. Para cumplir con tal objetivo se creó la Secretaría de Educación Pública, el 3 de octubre de 1921, cuyo primer secretario, José Vasconcelos, tuvo la misión de nutrir las ideas que buscarán impulsar el reconocimiento como una colectividad homogénea, capaz de sostener a la nación mexicana.

Efectivamente, la escuela se presenta como el lugar propicio para incubar la idea de comunidad: conocimientos compartidos, lengua, historia, valores y normas

similares, así como el principio de integración. En suma, el ideario de Vasconcelos era: "...descubrir el espíritu de la nación y transmitirlo a través del arte y la escuela. Las misiones culturales procuraban integrar a los mexicanos en los valores de la que Vasconcelos consideraba la raza del futuro, la mestiza [...] Se construye un tipo 'ideal de mexicano' y las diferencias de etnia, clase, región, sector, etcétera se subordinan al 'ser todos mexicanos'." (Tuñón, 2004). El proyecto, evidentemente, dejaba mucho que desear. Sin embargo, como práctica impostergable, se puso en marcha.

Durante varias décadas posteriores a su culminación, la Revolución Mexicana se convirtió en un símbolo necesario para los gobiernos siguientes. Convocar dicho acontecimiento histórico fue una práctica recurrente de los presidentes en turno. Cuando en 1929 nace el PNR, con la finalidad de acabar con los conflictos políticos internos, la forma de legitimación del partido político consistió en asegurar que éste era el heredero de la Revolución. Apelar una y otra vez a ese pasaje histórico fue el principal recurso para, en el campo ideológico, mantener la apuesta por la comunidad imaginada.

Más adelante, durante el cardenismo, la palabra socialista aparece en el discurso presidencial, sin embargo, las acciones llevadas a cabo en este régimen pueden ser leídas como referentes que simple y sencillamente reafirmaban a la nación. Los conceptos que formaban los discursos de esos días tocaban fibras eminentemente significativas para un grueso de los mexicanos: la tierra (en el reparto agrario), la defensa contra los agravios de la otredad (la expropiación

petrolera), y una integración común (vía educación y el reconocimiento de los pueblos indígenas).

Finalmente, durante la década de 1940, el discurso de Ávila Camacho no se quedó atrás en el propósito de exaltar a la nación, sus temáticas políticas convocaban ante todo a la unidad nacional: “Lealtad, patria, lo mexicano..., todo gira alrededor de la unidad nacional. Para lograrla era preciso que todos los ciudadanos renunciaran a sus intereses, en aras de algo abstracto y superior (la Patria) [...] Quienes se rebelaran serían apátridas, desleales y antimexicanos. Patria y mexicano adquirirían un sentido casi unívoco, incluyente, totalizador.” (Salgado, 2003: 464). El principio de que una nación es posible con la unidad y la integración, serán dos aportaciones del discurso aviliacamachista que, aunadas al discurso del partido en el poder de autodenominarse el depositario simbólico de la Revolución Mexicana, serán los enunciados que conformarán el discurso nacionalista de los sexenios siguientes.

2.3. LA DIFUSIÓN DEL NACIONALISMO MEXICANO EN LAS ARTES

Los modos de aprehender el mundo no se limitan a los que proporciona el conocimiento científico, también existen otras fórmulas indiscutibles: las que apronta el quehacer artístico. En los dominios de éste se recrean fragmentos de la vida de manera creativa que, en especial, procuran el placer estético de quien las aprecia.

La práctica del arte es tan antigua como el hombre mismo, hecho que bien puede explicarla como una necesidad de la humanidad; y es que no basta con saber que la vida transcurre, hay que materializarla, hay que anestésicarla de algún modo, y el arte es un camino para ello. El arte es el espejo, a veces deformado, de la vida que va, ahí se reflejan las preocupaciones y deseos del andar humano.

Por ello, todo imaginario, incluido el de hacer una nación, recurre sin más a sus fórmulas. A qué, quiénes y cómo presentó el arte como parte del discurso nacionalista, es donde ahora nos detendremos.

2.3.1. Música

Aun cuando la primera escuela de música en México fue fundada en 1524 por Fray Pedro de Gante, la instrucción musical que aquí se dio se centró en enseñar a los indígenas a interpretar el repertorio utilizado por los religiosos católicos: salmos, himnos y antífonas. De igual manera, la fabricación y ejecución de los instrumentos se dirigió a aquellos de tipo europeo, como violines, órganos, campanas y otros.

Como es de suponerse la población indígena continuó de manera marginal con sus prácticas musicales. En esta época la idea de crear la música propia de México ni siquiera estaba considerada, a pesar de que de manera inesperada se daban prácticas musicales que mezclaban la estilística española con matices indígenas, como es el caso de los villancicos (de aportación española) que se

impregnaban con los elementos culturales populares de las distintas etnias donde se presentaban. Es hasta el siglo XIX cuando se puede hablar de una producción musical con aspiración francamente nacionalista, tal y como lo señala Yolanda Moreno:

“Durante el siglo XIX, apenas iniciada la vida de México independiente la música ocupó un papel preponderante en el discurso naciente y balbuceante de la nacionalidad. Al igual que el pensamiento y las [otras] artes trató de integrarse al nuevo discurso geográfico, topográfico, económico, legal, plástico y estético que giraba en torno a los conceptos de nación y patria.” (Moreno, 1980: 39).

La pluralidad étnica del país poco a poco se incorporó a las prácticas musicales, de diversas maneras, refiriendo temas vernáculos, danzas regionales, remanentes del mundo indígena e himnos locales, con los que se daba la impresión de una unidad sonora y nacional que se expresaba por ejemplo en la suite, la rapsodia y el popurrí.

Las obras que se componían de enumeraciones musicales convocaban a distintos temas populares en una misma ejecución, para ilustrar podemos referirnos a la obra *Ecos de México* de Julio Ituarte que reúne una sucesión de temas locales como *El Palomo*, *El Perico*, *Los Enanos*, *El Butaquita*, *El Guajito*, *El Jarabe* y *Las Mañanitas*. Estos temas de origen popular eran, sin embargo, demandas frecuentes hacia 1880 en las reuniones de salón.

Pero hacer la nación en el campo musical oficial significó también versificar con todo aquello que el panorama cotidiano dejaba ver. Pues nombrar era una forma de hacer aparecer y reconocer lo propio. Así tenemos, por ejemplo, la composición *Opus 558* de Alfonso Ríos Toledano, dedicada a Porfirio Díaz, donde las series que la integran son un verdadero collage del país: *El Himno Nacional, El Palomo, El Guajito, El Atole, El Tamal, La Tusa, El Jarabe Tapatío, Las Calabazas, El Cojo, La Manta, El Sombrero Ancho, La Marcha de Zaragoza, La Diana, La Indita, La Bola, Los Zapatitos, El Aguador, La Golondrina* y otros tantos.

Sin embargo, ninguna integración nacional ha sido sencilla y las aperturas artísticas así lo demuestran, en el caso que ahora nos ocupa podemos apreciarlo de manera especial a través de una nota que sintetiza la dificultad de aceptar a la otredad que el proceso de hacer la nación acarrea; pues en la antología donde aparece el *Opus 558*, “Al pie de página de esta colección se indica que el atole es un alimento muy usual y vulgar en la República que se confecciona de diversas maneras; que el tamal es una especie de empanada que se hace de maíz, manteca y varios sabores y que *La Golondrina* es (sic) una canción de origen español de adopción tan general y vulgar que es obligado incluirla.” (Moreno, 1980: 42).

Por otro lado, es también durante el siglo XIX cuando el arte de la música aporta la producción más significativa a la empresa de construir la nación: toda la elaboración de marchas, cantos heroicos e himnos pertenece a este tiempo; los pasajes de las luchas y combates desde entonces ya no fueron en silencio,

tuvieron la armonía que los acompañó. La composición más significativa en este sentido fue, sin duda, la creación y estreno en 1854 del Himno Nacional Mexicano hecho por el catalán Jaime Nunó.

Los personajes históricos tampoco estuvieron fuera de esta etapa musical y poco a poco se fueron incorporando. Aniceto Ortega con su obra *Guatemotzín*, en 1871, es uno de los precursores que se dan a la tarea de organizar el panteón musical de los héroes nacionales.

Personajes decisivos en la realización de la música nacional fueron Ricardo Castro y Manuel M. Ponce, quienes ensayaron una propuesta que mezclaba el estilo romántico europeo con recreaciones propias del país. M. Ponce, en particular, en pleno porfiriato conjuntó temáticas y sonidos populares en un intento por hacer la música culta netamente mexicana, iniciativa que además consideraba como misión impostergable de todo creador que aspirara a hacer el arte musical de México: “[Debemos] dignificar las producciones sonoras del pueblo y utilizar el material estimable del folclor en la edificación de un arte propio.” (Moreno, 1980: 50).

Otro artista decisivo del movimiento nacionalista fue Silvestre Revueltas, quien aportó una identidad sonora al rescatar y traducir el folclor popular a las fórmulas en boga durante la segunda y tercera décadas del siglo XIX. La fuerza rítmica que impulsa a algunas de sus obras se dice, expresa el colorido y la celebración de la fiesta popular.

Al arranque de la década de 1920, a la iniciativa nacionalista se une Carlos Chávez, sólo que con una postura diferente a la de Ponce, no sólo en la estilística y la técnica sino en la visión ideológica; mientras que éste quiere añadir elementos populares a la música culta, Chávez aspira a lo tradicional puro: a la música indígena, incluso, al rescate de la fuerza sonora prehispánica. Para lograr esto incorporó para sus ejecuciones instrumentos del mundo prehispánico: teponaxtles, caracoles marinos, ocarinas, xilófonos, sonajas, tenabaris, tlapanhuehuetls y jícaras de agua; así el sonido de la nación no sólo se alcanzaba porque éstos eran típicos de la cultura nativa, sino porque eran fabricados con materiales que provenían del corazón de la tierra misma: maderas, barro, piedras y otros objetos como caracoles y guajes. El espíritu sonoro del país vibraba a través de estos instrumentos, sostenían los autores de la corriente nacionalista.

Esta tendencia nacionalista de Chávez se suma al impulso vasconcelista de la década de 1920. Siendo fundador y director de la Orquesta Sinfónica de México, Chávez se encarga de exponer, a través de ésta, sonidos de corte popular. Su trabajo culmina en 1936 con su *Sinfonía India*.

Para la década de 1940 se dejan escuchar nuevos giros musicales con aspiraciones nacionalistas, caracterizados por la interpretación de las temáticas folclóricas y vernáculas apoyadas con grandes orquestaciones, de cuyos estilos son exponentes Blas Galindo, con *Sones de Mariachi* (1940), y José Pablo Moncayo, con *Huapango* (1941), con quienes se cierra prácticamente la búsqueda por hacer la música de la nación, la comunidad imaginada.

2.3.2. Literatura

En términos literarios quizá los primeros textos que se pueden anunciar como nacionalistas aparecen desde el barroco en el siglo XVII; no obstante su temática, debemos reconocer que no forman parte de ningún proyecto para crear la nación. Ejemplo de estos primeros ensayos, en el campo de la poesía, son los escritos de Bernardo de Balbuena, especialmente los reunidos en la obra *Grandeza Mexicana* de 1603.

No es sino hasta dos siglos después cuando el ideal nacionalista se mueve entre las letras mexicanas con plena decisión. Luego de que el país se asume independiente y surge la necesidad de reafirmar la mexicanidad, para ello, había entonces que empezar a contar y escribir sobre lo propio. Esta empresa, desde el arte de las palabras, nunca se propuso romper con las corrientes literarias europeas en boga, mejor aún, los escritores mexicanos supieron adaptarlas a sus propias búsquedas; específicamente para nombrar a la nación. Así, desde el romanticismo hasta el modernismo esto se puede comprobar, aunque cabe aclarar no como únicos temas; sobre las letras y la nación acusamos y ejemplificamos a continuación brevemente.

La atmósfera independentista mexicana coincide con el movimiento romántico de la literatura europea, y algunas características temáticas de éste amoldaron precisamente con los requisitos para consolidar la nación: el compromiso con la historia, la exaltación de lo heroico y el sacrificio por el ideal.

Personajes como Andrés Quintana Roo, Francisco Ortega, Francisco Manuel Sánchez de Tagle, entre otros, retomaron esos tópicos en sus poemas para hablar de la patria. En esta época, quizá una de las de mayor efervescencia nacionalista literaria, el acontecimiento recurrente al que aludían algunos escritores era la Independencia de México; en esos días, como dice José Emilio Pacheco: “La guerra de Independencia había politizado la versificación.” (Pacheco, 1992: 10).

Y es que, si bien durante el siglo XIX había conflictos políticos que, incluso, se reflejaban en el quehacer literario, había, también, un deseo común que se imponía como fin supremo: enaltecer a la patria. Así, el debate político trasladado al ámbito de las letras se resumía en quién dice mejor a la nación.

Al invocar los pasajes históricos desde el verso o la prosa, se fijaba uno de los principios para avivar el ideal nacionalista: insistir en que se tenía una historia compartida; en que los mexicanos del siglo XIX eran resultado de un mismo destino. Esta fórmula resultaba por demás peculiar, pues era capaz, incluso, de conciliar las oposiciones; de esta manera, personajes como Cuauhtémoc o Cortés, Morelos o Iturbide, podían convivir entre las líneas de una misma oda; como sedimento de una aspiración común, tal y como lo expresa Andrés Quintana Roo en la *Oda al dieciséis de Septiembre de 1821*.

Si para la corriente romántica los actos heroicos eran dignos de honrar, para el pensamiento nacionalista literario esos eran los actos en pro de la patria,

por ello más de un escritor del siglo XIX se dio a la tarea de exaltar a los héroes vivos y resucitar a los muertos. En el entendido, por cierto, de que para erigir una nación hay que encumbrarla en ciertos símbolos tutelares, como ejemplo baste mencionar: *A Iturbide en su coronación*, de Francisco Ortega, o *Profesía de Guatimoc*, de Ignacio Rodríguez Galván.

Pero hacer la nación no es algo gratuito, por ella se padece, se desvela y aún exige sacrificio. Este es un ingrediente que el trabajo literario nacionalista también se encargó de subrayar. Es frecuente encontrar textos en los que en paralelo a la exaltación de la nación, se anuncie el impostergable sacrificio que ésta impone; un ejemplo de ello es *A la luna en tiempo de discordias civiles*, de Francisco Manuel Sánchez de Tagle.

El movimiento romántico poco a poco empezó a perder fuerza, nuevos acontecimientos demandaron otras maneras de encarar el entorno, y la corriente realista, desde la literatura, fue la respuesta. Los escritores de esta vertiente se empeñaron en hablar sobre lo cotidiano, escribieron en gran medida sobre el costumbrismo, que por lo general expusieron mediante la descripción detallada, creando así imágenes casi fotográficas. También fue común dentro de este estilo exponer los ámbitos sociales y morales de los personajes que formaban a las sociedades, para ello, se recurrió a los extensos diálogos a través de los cuales aquéllos se revelaban.

Estos aspectos sirvieron, hacia la segunda mitad del siglo XIX, para fundar a la patria desde la literatura, pues pensarse como nación no sólo implicaba verse como resultado de una historia común, anclados en el pasado, también era descubrirse en el presente, en lo que la realidad dejaba ver, México es lo que transcurre en el instante, en las acciones diarias, en las costumbres. Pues: “El cuadro de costumbres —dice José Emilio Pacheco al hablar de las primeras literaturas independientes mexicanas— fue un arma literaria para afirmar la nacionalidad, un medio de conocimiento de nosotros mismos y un esfuerzo por preservar lo efímero e irrepetible.” (Pérez, 1994: 47).

Si nombrar es hacer aparecer, al describir los distintos escenarios mexicanos el país verdaderamente iba apareciendo, para literatos realistas no bastaba sólo transitar por el terruño, era necesidad capturarlo, mirarlo con agudeza y plasmarlo. De esta manera la comunidad imaginada, la nación creció: era el campo, la capital, la cantina, la Iglesia, las fiestas, los juegos, etcétera. En el reconocimiento del espacio no está por demás recordar la exaltación del paisaje mexicano que Ignacio Manuel Altamirano celebra en poemas como *Las Amapolas* y *El Atoyac*.

Este camino introspectivo, sin duda, también dejó ver a las otredades, que si bien en el plano sociopolítico oficial no se reconocían, cuando menos a través de la literatura hicieron acto de presencia. Estas otredades empezaron a desfilar desde *El Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi, *La Musa Callejera*, de Guillermo Prieto, hasta *Los Bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno; eran los del

“bajo mundo”, los bandoleros, desarrapados y “pelados”, que en ingeniosos juegos de opuestos con los decentes, currutacos y catrines, abrían una interrogante decisiva a la empresa de hacer la nación: ¿quiénes son los deseables? Evidentemente, en cada autor se traslucía una postura al respecto.

Así, “De esta manera, el México que aparece en las novelas y las crónicas del siglo XIX presenta una imagen que por su mismo afán nacionalista y moralizante muestra las sustancias y orgullos propios del país; pero también incorpora aquellos espacios dignos de ser corregidos, de los que no se habla tan abiertamente y a los que haya que poner atención ‘para que no sigan manchando la realidad nacional’.” (Pérez, 1994: 47).

Por otro lado, las palabras de la novela realista mexicana también dejaron ver otras palabras: las del “plebeyo”, éstas que antes se ocultaban, ahora figuraban desafiantes en las páginas de distintas obras; finalmente en ellas también estaba México. Así lo entendió, por ejemplo, el erudito Joaquín García Izcazbalceta, quien se basó en la novela de Luis G. Inclán, *Astucia*, rica en frases y giros populares, para elaborar su *Vocabulario de mexicanismos*.

La irrupción revolucionaria de 1910 no pasó inadvertida en las letras mexicanas, y no puede ser de otra manera: hay que apelar a la historia compartida si se quiere hacer y consolidar a la nación. La particularidad: el realismo literario mexicano proyecta como indispensable para tal consolidación, no sólo el reconocimiento del otro, en especial del campesino, sino pensar en su condición e

integración al proyecto de la patria. Desde *Perico*, de Arcadio Zentella (que narra los sufrimientos de un peón luego de asesinar al “amo”), hasta *Tomochic*, de Heriberto Frías (que narra la represión en el pueblo del mismo nombre), se interroga sobre el principio de justicia para los que habitan el mismo territorio durante el porfiriato.

Concluida la Revolución, la cual abordan Mariano Azuela con *Los de Abajo*, Martín Luis Guzmán con *El Águila y la Serpiente*, José Rubén Romero con *Memorias de un Lugareño*, Francisco L. Urquiza con *Tropa Vieja*, entre otros, hay un nuevo panorama nacionalista donde el indígena será el centro de reconocimiento, y con él todo lo que se le emparente: la cultura prehispánica (hacia 1939 por ejemplo, Ángel María Garibay comienza a difundir la poesía náhuatl), las artesanías, las fiestas regionales, las leyendas, el apego por la tierra, etcétera. “Así pues la Revolución de 1910 empieza a delinear al país, a formar su perfil, no es ocasional [...] que la novela de la Revolución sea la síntesis dialéctica del mexicano que se descubre y que empieza a ser él mismo.” (Béjar, 1979: 132).

La tendencia nacionalista en la literatura mexicana se avivará durante las primeras décadas del siglo XX, cuando José Vasconcelos impulsa la búsqueda de lo mexicano. Uno de los temas al que se aludió recurrentemente en la literatura nacional, por lo menos hasta pasada la década de 1940 fue, precisamente, el de la Revolución Mexicana.

Si bien el realismo señaló al mundo en sí mismo, el modernismo trabajó por la forma de contar ese mundo. Por ello, dice Pedro Salinas, el modernismo es una “literatura de los sentidos”. Con el modernismo los temas presentan nuevas fórmulas, no obstante los impulsos que los motivan: lo fantástico, la melancolía, el erotismo y el paisajismo, son suficientes para hablar de la nación, tal y como lo expresa Ramón López Velarde en su célebre *Suave Patria*. Con ésta, quizá se cierra el abierto interés por exaltar a la nación desde las letras.

2.3.3. Pintura

Sin duda la pintura fue la expresión plástica más reconocida mediante la que se expresó el ideal nacionalista, cuyos inicios se pueden detectar ya desde el siglo XIX. Como pensar en la nación también es pensar en términos geográficos, varios artistas de dicha época se dieron a la tarea de capturar distintas atmósferas de las principales ciudades, zonas arqueológicas, así como escenas de la sociedad de esos tiempos. El paisajismo de la época fue atrapado con los trazos de José María Velasco. Otros pintores que como Velasco surgieron de la Academia de las Artes aludieron a temas históricos, costumbristas y algunos relacionados con la aristocracia, su técnica se basaba en los estilos neoclásicos.

La búsqueda por una pintura artísticamente mexicana encontró, en el muralismo, una respuesta cuya estilística hacía hincapié en el detalle. Sin embargo, para finales del siglo XIX y principios del XX aparece el estilo modernista conocido como sintetismo francés; al igual que con la literatura, estos estilos se

aplicaron para dejar asomar al país. Así, Saturnino Herrán en la obra *Nuestros dioses*, enfatiza a los dioses comunes que han cobijado a la nación: un detalle de la pintura muestra a la Coatlicue prehispánica sobrepuesta en un interesante juego de líneas con la imagen de Jesucristo crucificado. Mientras que: “En las pinturas de José Obregón (*El descubrimiento del pulque*, en 1869) y de Rodrigo Rodríguez (*El senado de Tlaxcala*, 1875), la representación del pasado indígena experimenta un cambio sustantivo.” (Florescano, 2002: 38).

Para Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, hay que ver a la patria pero desde su naturaleza, y así presenta los grandes paisajes, asombrosamente reales, en donde los prolongados cielos casi empujan a las montañas hacia abajo del lienzo, dando la sensación de inmensidad, de un territorio infinito y portentoso que se difumina a lo lejos. El paisajismo mexicano también lo trabajó Joaquín Clausel, quien incorporó el estilo impresionista en sus obras.

No obstante, la nación no sólo se puede expresar en paisajes, ni retratos. Las artes de principio del siglo XX interrogan al respecto y la pintura empieza a dar los trazos hacia una propuesta nacionalista. El empuje definitivo lo recibe del impacto de la Revolución. Los principios temáticos a veces muy europeos que entonces regían a la pintura, comienzan a desplazarse, en su lugar son las temáticas populares las que comienzan a figurar.

De los pintores que forman parte de este movimiento, tres son considerados como los principales representantes: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David

Alfaro Sequeiros. De entrada, el trabajo de estos personajes dejó atrás la máxima del arte por el arte, esto es, sin misión, sin función, sin compromiso, sin búsqueda, sólo el arte por sí mismo, pues al contrario, su pintura está íntimamente vinculada a los problemas políticos y sociales del país, lo cual marca ya un rasgo especial que los define.

Pero ¿a qué apelan las imágenes de estos artistas cuando a través del trazo invocan a la nación? Sin duda uno de los aspectos tiene que ver con las dimensiones donde hicieron sus pinturas, pues sostienen aquéllos que para hacer a la nación y comunicarse con ella, el trabajo de caballete es el menos indicado; ya que les resulta eminentemente burgués y sumamente individualista; hay que pensar en lo social y así lo dejan en claro en el Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores de 1923: “Los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos y ser capaces de hacer un arte para todos, de educación y batalla.” (Eder, 1986: 76). Por ello escogen el muralismo como medio de expresión; estos pintores desean regresar a la obra de muros, como lo habían hecho los artistas en la alta Edad Media y el Renacimiento.

Si como hemos visto antes invocar lo histórico es requisito indispensable para hacer a la nación, en el caso de los muralistas, éstos no fueron la excepción. Sus temáticas frecuentemente tocan lo histórico recreando pequeños fragmentos, hasta los grandes relatos nacionales, como los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional o los del Palacio de Cortés de Cuernavaca, que son verdaderos compendios de la historia de nuestro país.

Es común en el muralismo ver desfilar el diverso mosaico social que vive en nuestro país. Ver a esa diversidad es reconocer a la patria, pero en especial, al indígena. Un indígena que no tiene fracturas históricas, que no es uno el romántico de la época prehispánica y otro el que vive como campesino explotado en el campo. Las imágenes quieren demostrar un vínculo evidente entre ambos.

La incorporación del mundo prehispánico se da no sólo a través de las escenas que aluden a la cotidianidad de los naturales de la tierra, sino también en la representación de su iconografía: dioses, monolitos y demás símbolos que aparecen repentinamente, mas no de manera casual en los murales de la corriente nacionalista.

El discurso pictórico sociopolítico del muralismo es implacable —y también dirían algunos maniqueísta (Florescano, 2002: 39)—, es definitivo al señalar que hay otros que han dañado a la nación; las actitudes, formas, gestos con que aquéllos aparecen en las pinturas de Diego Rivera, por ejemplo, así lo demuestran: el peninsular golpeando al indígena, el patrón explotando al obrero, el capitalista obeso mirando con molestia al campesino, y demás escenas que se representan en obras como en el mural que este pintor plasmó en las escalinatas del Palacio Nacional.

En lo espacial y lo forma, el muralismo rescata también, sin duda en obvia alusión a una tradición pictórica mexicana: la estilística del códice prehispánico. En particular el trabajo de Diego Rivera, donde es frecuente encontrar similitudes: en

los espacios vastos de elementos, en una lectura que puede iniciar desde distintas direcciones, en un mundo lleno de cotidianidad y en un enjambre de motivos.

Por otro lado, el muralismo continuó reafirmando ciertos temas irrenunciables para fundar la nación desde los pinceles: el paisajismo, que ahora no sólo se refería a los grandes valles sino que celebraba a las frutas, las flores, los animales, la agricultura. La policromía del país se vio, quizá como nunca, en el trabajo de los pintores del muralismo.

Sin duda, el pueblo es el gran protagonista del muralismo mexicano, en especial, para demostrar el sacrificio que ha pagado por su patria: golpes, hambre, dolor e injusticia (como en *La Huelga* y *El Banquete de los Ricos*, de Orozco). Las escenas mismas que muestran pasajes de la Revolución, si bien plasman al pueblo heroico en la lucha, también lo muestran sufriendo, doliente, para enfatizar que el camino no ha sido sencillo (como en *La Trinchera* de Orozco). Hay sin embargo, un mensaje que reclama: ¿qué hubiera sido del ideal de nación sin ellos y su sacrificio?

2.3.4. Teatro

No obstante cuanto se sabe, por los testimonios de varios cronistas, que entre los antiguos mexicanos se practicaban algunas formas de arte dramático, en especial de carácter mítico-religioso, poco se conserva realmente de éstas. El

ejemplo más conocido al respecto es la obra maya que lleva por nombre *Rabinal Achí*, que pertenece a la lengua quiché, y la cual se conservó por tradición oral.

Fue más bien el teatro europeo el que dominó por largos periodos la vida escénica de México. Si bien en algunas puestas del siglo XVI y XVII se mezclaban elementos prehispánicos, esto se hacía con fines evangelizadores y didácticos más que con el propósito de hacer un arte a través del cual fluyera el ser mexicano. Situación que se puede identificar hacia finales del siglo XVIII, aunque de manera apenas esbozada, a través de algunas piezas menores, los sainetes: *El Charro* y *Los Remendones*, de José Agustín Castro (1730-1814), los cuales abordan temas costumbristas de corte popular.

A pesar de que para los inicios del siglo XIX, ya algunos literatos como Fernández de Lizardi, J. Wenceslao Barquera, Anastasio M. de Ochoa y Francisco Luis Ortega, tenían obras con temáticas nacionales, el público demandaba las puestas europeas. Incluso, contrario a las ideas libertarias que permearon la vida durante el siglo XIX, el teatro se mantuvo sin resentir mucho los efectos: “El teatro, muy a la vista del Santo Oficio, no se arriesgaba a tomar partido ni a expresar las nuevas ideas de lo inmanente revolucionario [...] su evolución no había corrido pareja a la evolución social.” (Magaña, 1992: 8).

Esta tendencia de marginación para hacer un teatro mexicano que tratara de lo mexicano, perduró unos cuantos años: la aspiración nacionalista que temprano el siglo XX se dejaba sentir en otros ámbitos, en el arte dramático

demoró. Aunque no faltaron los intentos por trabajar en ese sentido; ya hacia 1926 Virginia Fábregas arranca una temporada de presentaciones con autores mexicanos, pero resultó un fracaso, pues el público mantuvo su preferencia sobre el teatro español; sin embargo, plantó la inquietud en varios autores por insistir en la búsqueda de una fórmula expresiva del país, la cual empieza a ver frutos en 1929, cuando Amalia Castillo L. inaugura *La Comedia Mexicana*, empresa cuyo objetivo era escribir un arte dramático con tipos, asuntos y problemas de México.

Pero no fue sino hasta que el tema de la Revolución Mexicana se empezó a abordar en algunos argumentos que se tuvo un teatro nacional (De Ita, 1991: 20). Este acontecimiento histórico fue el motivo para hablar de México y señalar qué era lo mexicano. Los precursores que trataron este tema fueron Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, a partir de la creación en 1932, del Teatro Ahora. A ellos se fue sumando un grupo de autores que compartían la preocupación a hablar del país.

Hacer y ver a la nación desde el arte dramático significaba, precisamente, mostrar el drama que vivía la patria: la injusticia. Al requisito de ensalzar una historia compartida que pide el pensarse como nación, se sumaba también el del sacrificio. Los autores del teatro nacionalista optan por mostrar esos derrotados a veces desde un punto de vista ejemplificador, pero a veces sugiriendo el desamparo total frente a un destino incierto.

Los momentos que presenta el teatro de la Revolución van desde un corte profético que anuncia los tiempos de cambio, como *La Venganza de la Gleba*, de Federico Gamboa, *Los Fugitivos*, de Usigli; a los instantes más rudos y confusos en plena lucha armada, como *Los de Abajo*, de Mariano Azuela, *La Rebelión de los Colgados*, de B. Traven; a la presentación de las figuras de los caudillos como: *Zapata*, de Mauricio Magdaleno; hasta los lamentables resultados, materializados en la demagogia, como *El Gesticulador*, de Usigli.

Al abordar esos episodios se apunta hacia un verdadero mosaico, a veces caótico, que significa la nación, donde los opuestos se presentan como una constante: caciques, campesinos; federales, alzados; idealistas, arribistas; civilizados, salvajes; justos, ambiciosos; el resultado: una otredad que daña, que impide hacer la comunidad imaginada.

Si en otros casos exaltar el paisaje es requisito impostergable para nombrar a la nación, el teatro de la Revolución recuerda que más bien por aquél se padece: la tierra, el agua, el maíz. Aludir a las imágenes naturales de México no es indispensable, hay una prioridad: la condición humana. Si en el teatro el hombre mismo es el medio de significación, en el de la Revolución los recursos protagónicos: gestos, diálogos, gritos, cantos, etcétera, denuncian y reviven lo que costó hacer la patria.

El redescubrimiento de los espacios, por ejemplo, la hacienda, ya no se presenta como un mero aspecto físico, sino que es expuesto a partir de una

cotidianidad que se impone terrible. Y otros espacios más que va convocando “la bola” y que conforman otros escenarios que también son México: la penitenciaría, el calabozo, el paredón.

Aunque la atmósfera nacionalista, como hemos visto, llega tarde para el teatro, el tema de la Revolución al que se refiere para hablar de la nación, será el tópico por excelencia que acompañará el discurso nacionalista por muchas décadas.

2.3.5. Danza

Como se sabe, la danza² tiene una gran tradición en la cultura mexicana, ya en códices, pinturas, esculturas y poesías prehispánicas hay testimonios de dicho arte. La danza formaba parte de la dinámica política, militar y religiosa de los antiguos mexicanos. Los cronistas españoles escribieron sobre diversas danzas, las que tiempo después serían prohibidas bajo el argumento de que en ellas había desplantes pecaminosos y alabanzas demoníacas.

Las danzas de los naturales se practicaban entonces en la clandestinidad o se combinaban con las que enseñaban los religiosos católicos. Durante el siglo XVIII y parte del XIX distintas costumbres europeas se reproducían en la Nueva España, entre ellas, estaban las danzas que tenían las características y los estilos que dominaban, por aquellos días, en el Viejo Mundo.

² Queremos aclarar que en este caso nos referimos a la danza folclórica, y no a la denominada danza clásica, pues el ideal nacionalista siempre miró hacia la danza folclórica como su símbolo natural.

Entre los bailes más practicados por los peninsulares en la Nueva España estaban los de salón, a los que después se sumarían como asiduos practicantes los criollos y mestizos ricos. Entre aquellos bailes se puede mencionar el base dance, el minué, la contradanza y la pavana (de la elegancia y porte que caracterizaba este estilo, se dice, deriva la palabra pavonearse).

Mientras la aristocracia se divertía con éstos, las clases pobres lo hacían con danzas regionales —de rasgos casi auténticos—. Estos bailes tradicionales se compartieron por diversos grupos y frecuentemente se difundieron entre las fiestas de diversos pueblos. Las formas, estilos e influencias, constantemente eran readaptados, incluidos las de los grupos africanos, hasta que finalmente se popularizaron en huapangos, sones y jarabes.

Es durante la guerra de Independencia cuando se empieza a perfilar el que será considerado como el baile netamente mexicano, basado, por cierto, en giros populares: “La danza popular mexicana de la época [independentista] retoma las energías perdidas durante la Colonia. Por una parte, música y baile sirven para identificar la nueva nacionalidad, por otra, para cantar y bailar los triunfos de bandas y partidos.” (Dallal, 1986: 55).

Sobre esto último habrá que recordar que, mientras otras artes refieren ciertos acontecimientos históricos del país, la danza y la música formaron parte verdaderamente activa de ellos, de manera sobresaliente durante la Independencia y la Revolución.

Durante el porfiriato, el deseo por reiterar lo europeo se refleja en el quehacer dancístico, sobre todo a partir de 1877, cuando comienzan las visitas de las compañías operísticas francesas, italianas y españolas, que muestran distintas modalidades dancísticas. A pesar de ello, estos estilos cultos oficiales no pueden borrar de la escena a los bailes populares que para entonces también eran muy practicados en las fiestas de los pueblos.

No obstante la oposición a estas vertientes, los bailes populares tradicionales reciben saludos del poder oficial: Porfirio Díaz, por ejemplo, escucha recitaciones y asiste a presentaciones de danzas regionales en los fines de cursos en las escuelas o en diversas inauguraciones. Pues a fin de cuentas ahí estaba la identidad nacional: “Allí estaba, existía, sostenida por la enorme tradición de la danza ‘mexicana’, que afloraba simultáneamente al desarrollo y vigorización de las clases medias y sus mentalidades, contradicciones y contrastes.” (Dallal, 1986: 314).

La irrupción de la Revolución Mexicana no fue silenciosa, llevaba música y bailes que acompañaban a los revolucionarios por todo el país; a través de éstas se daba cuenta del rumbo de la lucha: levantamientos, triunfos, burlas, amenazas y trágicos desenlaces. Si la Revolución resulta una vorágine, en lo dancístico no resulta distinto, pues las mezclas están a la orden, ya que entre 1915 y 1916 se pone de moda el danzón en la ciudad de México, al que por cierto, se dice, se aficionaron los carrancistas durante su estancia en Veracruz. Ruralismo y cosmopolitanismo vibran en la danza del país durante esa época.

Pese a todo, se insistía en lo “más mexicano”, al grado de que en 1919 la bailarina rusa Anna Pávlova, en su visita a México, para exaltar el fervor nacionalista de los mexicanos aprende a bailar piezas típicas del país y las incorpora en sus presentaciones; así, realiza en puntas el *Jarabe Tapatío* que resulta un éxito y atrae a un numeroso público. Pávlova promete incluir el número en su repertorio internacional.

El principio de libertad que resultó de la Revolución y la búsqueda de reafirmación patriótica encontró precisamente en los bailes populares regionales una verdadera fuerza nacionalista. Por esa razón se buscó rescatar y exponer aquellas prácticas dancísticas de las distintas regiones del país. Por su carácter local y costumbrista reflejaban el rostro de México, y esto ocurría no sólo en un ámbito, pues estos bailes regionales convocaban un enjambre de ingredientes que efectivamente mostraban a la nación:

En el reconocimiento de la población: la cual se daba cita a las celebraciones dancísticas (como ejecutantes o espectadores) y que mostraba la diversidad de rasgos que la componían como producto de las mezclas raciales ocurridas a lo largo de la historia. Además del reconocimiento de la presencia física, estaba también el de los modos de ser y el cómo se asumían de determinada región.

También significaba encontrar a la nación a través de los diversos vestidos tradicionales que portaban los danzantes, quienes dejaban ver los estilos y las

técnicas de su trabajo en la indumentaria; lo mismo ocurría con los ornamentos y demás objetos que les acompañaban en sus presentaciones. Objetos que muchas veces se tomaban de la naturaleza y que daban cuenta de la variedad de la flora y fauna de la región.

Sin duda, con la danza estaba también la mirada sobre el espacio y su particularidad, ya fuera el de la naturaleza, pues muchos bailes regionales se hacían a campo abierto; el religioso, en la iglesia; o el político, en las presidencias municipales. Estos espacios hacían consciente a la nación: en ellos vibraba la música de las danzas, pero también estaban los lenguajes, los olores, la gastronomía y todo un universo simbólico que se reclamaba mexicano.

El impulso oficial a la danza regional se dio a principios del siglo XX con el programa cultural de José Vasconcelos, donde le otorga un reconocimiento especial; el apoyo práctico se lo otorgó al auspiciar espectáculos masivos de danza vernácula, como la celebración de la primera representación masiva de Danzas Folclóricas Revolucionarias en el patio de la Secretaría de Educación Pública, lo que suponía un intento verdadero por la recuperación de la danza mexicana.

Los ecos de esta iniciativa, a decir de Alberto Dallal, incluso pueden verse hoy en día: "...lo que hoy conocemos como danza moderna se halla en las Misiones Culturales de maestros, artistas, artesanos e investigadores que acudieron a los medios rurales y que reconocieron el país." (Dallal, 1986: 73).

2.3.6. Arquitectura y Escultura

Aun cuando la Independencia propició la iniciativa de hacer la cultura de lo “propiamente mexicano”, lo cual se vio reflejado en algunas artes, poca obra arquitectónica se realizó durante la primera mitad del siglo XIX, cuando menos por dos razones: debido a la inestabilidad política que constantemente irrumpía en confrontaciones bélicas (los espacios eran espacios de guerra y no para la creación arquitectónica), y a la pobreza del país.

Aunque durante el porfiriato se habla de un eclecticismo arquitectónico, en éste no concurren aquellos rasgos que reclamen ser la huella de una identidad nacional, de la comunidad imaginada. Por lo contrario, la obra arquitectónica en el porfiriato estaba guiada por un academicismo europeo.

Es hasta concluida la Revolución que el ideario de la nación empieza a manifestarse en la arquitectura, principalmente, al sustituir los estilos de la época porfiriana. Con el régimen presidencial de Venustiano Carranza se da inicio al proyecto arquitectónico que relevaría el eclecticismo: el nacionalismo, caracterizado por: “...la recuperación de esencias artísticas nativas de América, particularmente de la sociedad criolla novohispana, iniciándose con ello el proceso de afirmación de la nacionalidad como fortaleza histórica, capaz de sustentar, frente a los manierismos europizantes del porfiriato, la reafirmación del valor patrio y el inicio de un arte derivado de las tradiciones plásticas locales.” (Alanís, 1995: 164). (Tal era la intención que el gobierno de Carranza contribuyó en los hechos al

reducir los impuestos federales a todos aquellos que construyeran sus casas en el estilo neocolonial.)

Esto es, para hacer la nación desde la arquitectura se tomó como signo de distinción el estilo colonial. Aun cuando en tierras mesoamericanas hubo una larga e importante tradición arquitectónica, ésta nutrió muy poco la llamada corriente nacionalista. A pesar de que incluso en el discurso patriótico posrevolucionario constantemente se invocaba el mundo indígena.

La respuesta vendría posteriormente del propio pensamiento vasconcelista: en el estilo neocolonial estaba “la imagen más próxima a los valores estéticos del nacionalismo” (Alanis, 1995: 168), porque se decía que en éste estaba la síntesis del pasado, la tradición y las nuevas técnicas.

La arquitectura inspirada en la plástica prehispánica retomaría sólo algunos elementos, básicamente por parte de una corriente que se manifestó brevemente a principios de siglo: el neoindigenismo. Así es como en el siglo XX surgen trabajos arquitectónicos que aluden al repertorio artístico mesoamericano, como ejemplo está el pedestal de la estatua de Cuauhtémoc, de Francisco Jiménez; ahí el estilo de la plástica precolombina está en el empleo de tableros y grecas, taludes, superposiciones de planos y la presencia misma de la imagen indígena.

Ahora bien, proponer que la arquitectura neocolonial era la imagen de México, era porque en ella se quería ver al mestizo, resultado definitivo de la unión

de las principales sangres que corren por el país: la indígena y la española, había que celebrarlo de manera permanente e implacable, pero además a la vista de todos, de ahí la orden de hacer algunos edificios públicos con dicho estilo, al pasear por ellos se recordaría tal destino.

Pero hacer la comunidad imaginada, desde la arquitectura, no sólo se limitaba a comunicarlo a través de un estilo; el panorama de las urbes no sólo se llenaba de edificios que refirieran la forja de la nación, sus calles adoptaron los nombres que también la recordaban. Nombres que a veces respondían más a los juegos políticos: baste recordar cómo con la instauración de la República los liberales se dieron a la tarea de rebautizar la ciudad y reacondicionar la arquitectura; así renombran al Paseo del Emperador, construido por Maximiliano, como Paseo de la Reforma, cuyas aceras fueron decoradas con esculturas de los principales actores liberales.

Y es que efectivamente, la arquitectura frecuentemente se acompañaba de la escultura, la cual apelaba a la nación al incorporar algunos estilos de la plástica prehispánica; en cuanto a la materia prima, la Escuela de Escultura y Talla Directa del maestro Guillermo Ruiz, buscaba reencontrar los materiales típicos de la tierra, que esta escuela consideró estaban dados por el uso de la cantera.

La escultura también sirvió para apuntalar el ideal de nación, primordialmente al invocar al panteón de héroes nacionales, quienes fueron irrumpiendo los espacios cotidianos: Cuauhtémoc, Hidalgo, Morelos, Juárez,

Zapata, Villa, etcétera. Y luego otros símbolos definitivos: el *Ángel de la Independencia*, el *Monumento a la Revolución* (que originalmente estaba planeado para ser la cúpula del Palacio Legislativo), el *Hemiciclo a Juárez*, el *Palacio de las Bellas Artes*, y otros más que con la piedra sedimentarían a la nación.

2.4. EL IMAGINARIO NACIONALISTA MEXICANO Y SU ARTICULACIÓN POPULAR

Señala Benedict Anderson que la nación deviene, como una comunidad imaginada, sostenida por un plano de representaciones colectivas (Baca, 2000: 467), y esto es así porque la concientización de la nación llega desde distintos referentes, que no necesariamente pertenecen al mundo tangible. Nos acercamos a ellos también porque los imaginamos: límites territoriales que se suponen, personas que sólo se intuye que existen, una historia que se recrea en la mente, etcétera. Ahora bien, cuando se habla de la nación —esa comunidad imaginada—, un par de preguntas se imponen ineludibles: ¿La nación es una invención que se implanta de manera vertical? ¿De dónde surgen los referentes que la comunican?

Ambas preguntas han abierto un amplio debate entre los teóricos modernistas y los etnosimbólicos. Para los primeros, es el Estado y las instituciones quienes han inventado e implantado a la nación; para los segundos, son las tradiciones, las costumbres, los símbolos los que verdaderamente impulsan cualquier identidad. Si bien no podemos negar el papel decisivo de un

cuerpo estatal en la creación de la nación; nos parece esencial, en este momento, poner en relieve el ámbito de la tradición para hacer a la nación.

Así, queremos señalar, la nación —como comunidad imaginada—, responde al conjunto de creencias, tradiciones, símbolos y visiones del mundo que tiene una colectividad, que es decir, su mundo imaginario. Y es que ninguna institución se puede instaurar sin apelar al conjunto de significaciones imaginarias sociales preexistentes (Castoriadis, 1983: 227). Para el caso que nos ocupa, la pregunta inmediata es: ¿al imaginario de quién se recurrió para confeccionar el ideal nacionalista mexicano? Sin duda, en gran medida, al imaginario social popular.

Debemos recordar que, paralelo al ideal de nación oficial, también se practicó un entendimiento del ser mexicano vital y legítimo por parte de los grupos populares. El papel que jugaron éstos en la edificación de la nación mexicana merece un reconocimiento que los revela no como actores pasivos, sino como grupos eminentemente activos. Pues como sostienen Gilberto Giménez y Catherine Héau: “...el nacionalismo hegemónico en México [...] tuvo que negociar de varias maneras con esta tradición nacionalista popular, ya sea contemporizando con sus prácticas políticas locales (usos y costumbres), ya sea

incorporando algunas de sus demandas en las Constituciones y en las leyes del país.”³

Las formas de resistencia de estos grupos populares no necesariamente se dieron con las armas, también se hicieron desde la práctica y la defensa de sus tradiciones. Cuando se invocó al ideal nacionalista mexicano, se convocó entonces, en gran medida, al universo imaginario popular. Y es que al pensar en “lo mexicano”, o al hablar de la nación, las imágenes que acuden, de manera importante, vienen de la imaginería popular: vestidos, comida, objetos, fiestas, música, ritos, símbolos y demás; los que por cierto, frecuentemente portó el estereotipo del rancharo mestizo, en diversos discursos oficiales. Difícilmente los ejemplos provienen del mundo de las élites.

Hacer la nación, entonces, también fue un proceso de institucionalización del repertorio imaginario popular; lo cual, por cierto, no fue cordial, ni inmediato, antes bien, resultó un proceso largo marcado por la confrontación, pues el interés oficial abogó desde siempre por eliminar las imágenes del mundo popular, si las incorporó al discurso de la nación, fue porque no tuvo otra alternativa.

Cabe señalar que la vitalidad y la resistencia del repertorio imaginario popular, lejos de desaparecer, fue convocado, irremediablemente, para cimentar el ideal de nación, inclusive, en los momentos decisivos de la historia del país. Así

³ Gilberto Giménez y Catherine Héau, en: “Visiones populares de la identidad nacional en México durante el siglo XIX”, fragmento de la ponencia presentada en el coloquio *La identidad nacional como problema político y cultural. Nuevas miradas*, celebrado en febrero del 2005 en el CRIM.

por ejemplo, durante la lucha de independencia, la música y los bailes populares, que años antes habían sido prohibidos, fueron los símbolos de rebeldía que usaron los grupos insurgentes, quienes además, alentaban estas formas de expresión para envolver la identidad nacional.

En el breve recorrido histórico y artístico expuesto líneas arriba podemos constatar cómo cuando se intentó construir la nación mexicana, el encuentro con lo popular resultó impostergable.

Así, el discurso histórico oficial, con armas o sin ellas, al nombrar el ideal nacionalista, no pudo evadir el tener que apelar al mundo significativo popular; para sostener el discurso sobre la nación había que aludir al universo afectivo imaginario de los grupos populares y así traducir lo que significaba. Así, por ejemplo, la defensa de la nación se equiparó y se entendió con la defensa del terruño inmediato, la patria chica; el municipio, se decía, es la nación. Los héroes, no fueron puros sustantivos, los confirmaba el adjetivo: populares, pues encarnaban algunas expectativas definitivas de los pueblos. Si bien los momentos históricos reiterados en el calendario y los libros, recordaban diversos acontecimientos, particularmente, recordaban la defensa y la permanencia del mundo imaginario significativo popular.

La incorporación en las artes del imaginario popular para presentar a la nación fue precisa: la nación era lo que acontecía en ella. Las artes, entonces, significaron gran parte del imaginario popular: los paisajes de su tierra, sus colores

sus sonidos, sus palabras, sus sufrimientos, su cuerpo, su gente, sus espacios, su ropa, sus movimientos, sus gestos, su actitud ante el mundo, que como dijimos antes, se recreaban la más de las veces, a través del rancharo mestizo.

Aun cuando se puede hablar de un nacionalismo popular oficial que consistió en retomar aspectos propios del pueblo, moldearlos para hacerlos “dignos”, reiterarlos en distintas narrativas hasta acuñar los estereotipos, éstos fueron eficaces en la medida en que permanecieron anclados, aunque fuera mínimamente, al mundo de las significaciones imaginarias populares. Así se legitimaban.

Al referirnos aquí a la legitimidad, no nos referimos con ello al reconocimiento de una identidad pura, casi aséptica, de una tradición exclusiva, antiquísima, sino a la libertad que ejercieron los grupos populares de decidir lo que era propio, aquello que los reflejaba. La incorporación de elementos que sirvieron a los grupos populares para decir mejor quiénes eran, fue constante, incluso apropiándose de los recursos simbólicos que el amplio mosaico cultural ofrecía (piénsese, por ejemplo, en los ritmos y armonías africanas aceptadas en la música popular). Todo aquello que tradujera sus expectativas imaginarias, fue válido.

Si bien el discurso nacionalista se hace más vigente en ciertos momentos de la historia, cuando se activa alude, sin más, al imaginario social popular. Las fórmulas que lo difunden así lo demuestran, y éstas van desde las palabras, los objetos, la música, la ropa y las imágenes fijas, pero también las imágenes en

movimiento, de éstas, sin duda, el cine tiene mucho que ilustrar. Así lo veremos en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO 3

EL CINE Y EL IMAGINARIO

NACIONALISTA MEXICANO EN LA

DÉCADA DE 1940

3.1. EL ACONTECIMIENTO CINEMATOGRAFICO

El año de 1895 es testigo del nacimiento del cinematógrafo, invento de los hermanos Lumière que inesperadamente cubrió dos importantes expectativas de época: la curiosidad científica y la posibilidad expresiva. Por un lado, el aparato permitía a los científicos, en especial a los físicos, estudiar la persistencia de las imágenes en la retina; por el otro, demostraba ser un medio que se prestaba para construir historias y sorprender a los espectadores. Aun cuando en sus primeros años, el invento se presentaba con insistencia, incluso por sus propios creadores, como la gran novedad científica, su aura como espectáculo ya iniciado el siglo XX se perfilaba como definitiva.

Y es que la máquina de los Lumière resultó todo un acontecimiento; ésta por fin consumaba una de las búsquedas constantes del hombre: captar y fijar la vida con la “fidelidad de un espejo”, indagaciones a las que antes ya se había acercado a través de la pintura (en especial durante el renacimiento) y la fotografía. Sin embargo, las imágenes en movimiento que lograba presentar el cinematógrafo, hacían una diferencia considerable en dicha búsqueda.

Cabe recordar que el cinematógrafo no fue el único aparato con el que se trabajó para mostrar imágenes en movimiento, antes ya había habido ensayos con el estroboscopio y el zootropo; incluso el invento de Thomas Alva Edison: el kinetoscopio había perfeccionado tal empresa, no obstante, éste mostraba una

diferencia fundamental respecto a la máquina de los Lumière, mientras el kinetoscopio consistía en una caja con un visor a través del cual uno, de manera individual, podía presenciar imágenes en movimiento al dar vuelta a una manivela, el cinematógrafo tenía la ventaja de proyectar las imágenes en una pantalla, que podía ser observada por una gran cantidad de público al mismo tiempo.

A estas imágenes en movimiento más tarde se añadiría el sonido y los colores, aspectos que hicieron del cine un dispositivo particular que marcó de manera importante la cultura contemporánea.

Sin embargo, desde sus inicios, el cine generó controversia, entre quienes aplaudían sus virtudes y aquellos que no hallaban en él sino una fiebre pasajera, que además de todo, sostenían acabaría por aniquilar el intelecto. En México, todavía hacia 1956, sesenta y un años después de su invención, J. Romero Pérez en su libro *El cine, arma de dos filos*, cuestionaba el valor de éste y lo condenaba por ser una especie de tirano, que impedía “ser mejores” (Pérez, 1956).

A pesar de todo, el cine, lejos de desaparecer, logró su consolidación y más aún, contrario a lo que se le auguraba, reveló que con él también se podía pensar. Razón por la cual ha sido motivo para la reflexión de un buen número de disciplinas del saber, las que con sus herramientas buscan comprenderlo, darle sentido y significado.

Así, con el paso del tiempo, el abanico de enunciados desplegados en torno al cine se ha multiplicado: que el hombre es el único animal que se interesa por las imágenes, que los asaltos del inconsciente son las verdaderas tramas de las películas, que asistimos al cine para superar la realidad, que las películas traslucen una ideología de clase, que es el público y su reacción lo más importante del fenómeno cinematográfico, que la cámara antes de encuadrar acosa (desde la perspectiva de género), que ¿por qué voluntariamente pagamos por una mentira?, que el cine son los actores, que el cine revela las capacidades de la mente ante un film, que el cine procura conocimiento, que el cine es en tanto es una poética, que en el cine no hay estética sino industria, que la lógica de la lengua es la lógica del cine, que con el cine no vemos lo imposible sino más de lo posible, que no hay temas sino interpretaciones, que en el cine se acabaron las historias y quedaron los efectos, y una gran secuencia llena de encuadres infinitos con más enunciados.

Por ello, la vida después del cine, no volvería a ser la misma anunciaría Edgar Morin: el que el avión y el cine surgieran de manera paralela era, sin duda, un verdadero presagio (Morin, 1980). Un desplazarse hacia todos los rumbos, y es que ¿qué cosa de la totalidad de nuestra vida queda fuera del aura temática del cine?, ¿quién es inmune a las películas?; de hecho, a veces la vida parecería comprenderse mejor desde la pantalla, porque lo que encuadra la cámara resplandece del resto del mundo, nos hace conscientes de lo que es la vida: el rostro del dolor, las arrugas de una mano, el retorcerse de la nubes, la muerte, etcétera.

La dimensión del fenómeno cinematográfico puede incluso trasladarse a otras medidas: con la cantidad de celuloide ocupada en las películas, hasta hoy, se dice se daría varias vueltas al planeta, y más aún con los títulos de las cintas realizadas hasta el momento, bien podríamos escribir varios párrafos utilizando sólo los nombres de éstas.

Las resonancias del acontecimiento cinematográfico no fueron exclusivas, al contrario, rápidamente se dispersaron por el mundo, a México no tardaron en llegar y ya para 1896, apenas unos cuantos meses de haberse estrenado en el Gran Café de París, los enviados de los Lumière estaban ya con el invento en nuestro país. Porfirio Díaz personalmente los recibe y él mismo inaugura la historia fílmica nacional al ser el primer personaje mexicano filmado por los franceses. Durante los cinco meses que éstos estuvieron en el país grabaron al general en varias ocasiones y en distintas actividades.

También se filmaron varias estampas de la vida del país, que iban desde los paisajes tanto campiranos como urbanos, hasta los pasajes costumbristas que daban cuenta de las festividades y las formas de diversión de aquellos días: paseos por el Canal de la Viga, peleas de gallos, comercio en los mercados, corridas de toros, entre otras “vistas”. Al estallar la Revolución de 1910, las imágenes que ésta iba arrojando quedaron atrapadas por el celuloide: desplazamiento de tropas, batallas, y evidentemente los caudillos que encabezaban las distintas fuerzas.

A estas filmaciones de tipo documental se sumarían también las primeras cintas de argumento, tres destacan al respecto: *Aventuras de Tip-Top en Chapultepec*, filmada en 1907; *El grito de Dolores*, también de 1907; y *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart*, realizada en 1912 por los hermanos Alva.

De 1916 a 1930 se produjeron en nuestro país más de 130 largometrajes de argumento, la incipiente práctica cinematográfica se impulsaba desde distintos rumbos: la búsqueda de unos por hacer películas como ya se hacían en Europa y en Estados Unidos, la demanda de un público interesado por las “vistas en movimiento”, hasta el propio apoyo gubernamental: “Venustiano Carranza [...] en 1916 becó a las hermanas Dolores y Adriana Elhers para que estudiaran cine en los Estados Unidos y también avaló la cátedra Preparación y práctica de cinematógrafo —a cargo de don Manuel de la Bandera—, que se impartió durante 1917 en el Conservatorio Nacional.” (Dávalos, 1996: 27).

Este cine que “cuenta historias” se consolida en los años posteriores a 1930, a partir de entonces, México se hace también desde las imágenes en movimiento, éstas van dejando constancia de la vida que transcurre, no sólo a partir de los paisajes que registran, si no también desde el universo de representaciones que sugieren; queremos decir, desde lo imaginario que vibra en distintos momentos. Ese sistema de creencias, ideas, visiones del mundo que tiene una sociedad y en función de lo cual ordena su existencia, ese espacio de lo

subjetivo que paradójicamente, con frecuencia, suele ser el requisito para hacer objetiva la comprensión de las películas, pues como apunta Julia Tuñón:

[Hasta] la invención más libre se nutre de lo conocido en el mundo de barro de cada día. Las diferencias entre la imaginación, los modelos de conducta, los deseos y las 'condiciones objetivas de existencia' no son tan radicales: no se trata de cotos separados: los hombres y las mujeres vivimos con y en todas ellas: hechos y hechas un lío. El cine es una de las bisagras que vincula las esferas, una de las más deleitosas. (Tuñón, 2000:9).

Hacia dónde apunta el imaginario del cine mexicano de la década de 1940, es una pregunta que trabajamos a continuación.

3.2. EL CINE MEXICANO EN LA DÉCADA DE 1940

3.2.1. Panorama general del país en 1940

Los resultados del gobierno de Lázaro Cárdenas, entre los que se encontraban: reforma agraria, fortalecimiento obrero y educación socialista, si bien perfilaban beneficios a ciertos sectores de la población, desataron a su vez el descontento de otros grupos que con tales medidas veían afectados sus intereses. En ese contexto, Manuel Ávila Camacho toma las riendas del país, no ser identificado directamente con el Plan Sexenal de Cárdenas le da ciertas cartas a

su favor para comenzar a gobernar, ventajas que amarra tras declararse anticomunista y abiertamente “católico practicante.” (Loyola, 1990:259).

El gobierno de Ávila Camacho coincide con la irrupción de la Segunda Guerra Mundial, acontecimiento que crea ciertos escenarios que le resultan, por el momento, favorables, como la distensión de los reclamos estadounidenses por la expropiación petrolera; así como las condiciones a modo para iniciar la industrialización del país. Se dieron pactos Estado-empresarios que esbozaban buenos resultados, lo que llevó a observadores y analistas a hablar del “milagro mexicano”. Los apoyos a la empresa privada se sintetizaron, entre otros, en la exención de impuestos, subsidios, créditos y aligeramiento de los trámites.

Las pugnas entre los políticos cardenistas y sus oponentes sintetizaron una de las preocupaciones más significativas del gobierno avilacamachista; negociar con aquéllos, otorgarles puestos estratégicos (que luego les quitaban, en especial a los cardenistas), e ir desarticulando las fuerzas sindicales, fueron las respuestas del gobierno para lograr los equilibrios necesarios. La separación del ejército del partido oficial, fue también una medida de Ávila Camacho para asegurar la tan ansiada tranquilidad del país, que para ese entonces ya contaba con una población de 19 millones 600 mil habitantes (Agustín, 1990: 20).

Durante esta década, el ámbito educativo toma un nuevo giro, que marca la diferencia respecto del gobierno anterior; así lo deja en claro el nuevo secretario de la SEP, Octavio Véjar Sánchez, quien borra las intenciones socialistas de la

educación a cambio de exaltar la aspiración “espiritual” de ésta, señalar que la religión y las tradiciones eran el eje de la nacionalidad y subrayar el papel de la familia como decisivo para la educación. Asimismo, el secretario da el aval a las escuelas privadas en el país. Véjar no termina su periodo, las protestas de los maestros en su contra llevan a su remoción y su lugar es ocupado por Jaime Torres Bodet, quien cambió los libros de texto de primaria, eliminó el término “socialista” al artículo 3º constitucional y lanzó, sin éxito, una campaña de alfabetización.

Lo que al principio tampoco tuvo mucho éxito, pues no fue muy bien recibido, fue uno de los proyectos más ambiciosos del sexenio de Ávila Camacho: la creación del Instituto Mexicano del Seguro Social, esto porque los obreros consideraron injustas las cuotas que había que aportar para asegurarse; los patronos, por su parte, porque se negaban a pagarlas.

Por otro lado, corresponde a esta época el surgimiento o consolidación de organismos como la Coparmex, Canacintra, Concanaco y Concamín. Asimismo, en lo que toca a las organizaciones sociales, se consolida la CNC y surge la CNOP que a su vez fortalece el corporativismo partidista del PRM y después, durante mucho tiempo, el del PRI.

Pero además de las implicaciones económicas que produjo la Gran Guerra en nuestro país, también hubo otras en el plano político-retórico, representadas en el impulso de un sentimiento de unidad nacional que se multiplicó, luego de que el

14 de mayo de 1942 los alemanes hundieron el buque mexicano *Potrero del Llano*. A raíz de esto Ávila Camacho anuncia emergencia nacional y convoca a la unidad del país. Las discordias entre la izquierda y la derecha se apaciguan en las cámaras de diputados y senadores, y más aún, se formó el Comité Parlamentario Antifascista. La CTM en un gesto por afianzar “la unidad” renuncia al derecho a huelga, esto por parte de la clase obrera, la cual al apelar a la reciprocidad empresario-patronal, bajo ese mismo principio de unidad, sólo recibió silencio y las habituales prácticas de explotación. Por otro lado, a partir del mes de agosto de ese año se impone como obligatorio el servicio militar.

A ese discurso oficial que convocaba a la unidad nacional se añadiría también otro ingrediente: “A partir de 1940, empezó a dominar en el lenguaje oficial, la certeza de ser el gobierno heredero y continuador de una historia anterior que se remontaba hasta la independencia.” (Meyer, 2002:189). Dicho discurso será utilizado y reiterado por el entonces partido oficial durante varias décadas.

Casi para finalizar el sexenio avilacamachista, los problemas en el campo mexicano aumentaron, el reparto de la tierra a los campesinos no se dio, y cuando así ocurrió “[...] fueron de tierras pésimas, cerriles o de plano inservibles. Por si fuera poco, los trámites de acreditación llegaban a demorarse hasta 35 años. [...] En cambio, se fortaleció la Oficina de la Pequeña Propiedad, y con esto regresó, cada vez con más fuerza, el latifundismo: bastaba con dividir una inmensa extensión en pequeños predios y ponerlos a nombre de familiares o prestanombres.” (Agustín, 1990: 51).

Al iniciar el año de 1946, en el mes de enero, el PRM es disuelto para dar nacimiento al PRI, con lo que la vida política del país no sólo estrena un “nuevo partido,” sino también presidente de la República: Miguel Alemán, quien tiene que hacer frente a viejos problemas: protestas por el reparto agrario (que resolvía al apoyar a los “pequeños propietarios” pues consideraba que éstos sí sabían “trabajar”), carestía y conflictos con los sectores obreros. En ese mismo año, los trabajadores petroleros y ferrocarrileros encabezan protestas cuyos desenlaces marcarán el rumbo del sindicalismo nacional, pues éstos revelan, por un lado, la ineficacia de dichos gremios; por el otro, el poder y la facilidad del Estado para desactivar los movimientos de trabajadores.

Si por estos días los problemas en el campo se presentaban cada vez más difíciles, éstos se agudizaron al presentarse la fiebre aftosa (que atacaba al ganado), lo que llevó a la decisión de eliminar dos mil reses por día durante un año, mediante el uso del rifle sanitario impuesto por los norteamericanos. Pero no sólo este asunto mezcló el tema del campo y la relación con el vecino del Norte, otro ocurrió cuando éste inició deportaciones masivas de campesinos que decían habían ingresado de manera ilegal a su territorio y no mediante el convenio establecido con México durante la Guerra Mundial, el cual convocaba a campesinos mexicanos a trabajar a los Estados Unidos. (Agustín, 1990: 71).

No obstante esos problemas, y que los mercados externos ganados durante el conflicto bélico mundial se perdieron al terminar éste, Alemán (el primer “presidente civil” de México, como orgullosamente cantaban algunos círculos

oficiales) insistió en empujar al país a la modernización, lo que inscribió a México en “la lista de los países de franco desarrollo” (Blanquel, 1983: 153); así durante este sexenio se invirtió dinero en obras de irrigación, electrificación y caminos. Aunque sinónimo de aquella bonanza también era el panorama que se dejaba ver sobre todo en la ciudad: autos importados, trolebuses, más carreteras, aparatos de todo tipo, sobre todo norteamericanos (pues los que produjo la industria mexicana a pesar del apoyo gubernamental eran de pésima calidad).

No obstante, aun con estos escenarios, se dejaban sentir otros no tan halagüeños, pues había escasez de materias primas, problemas de crédito y de energía eléctrica, carestía y una inflación que no cedía, lo que finalmente llevó, en 1948, a la devaluación del peso, lo que aumentó las crisis del país.

Hacia 1950 aparece en México la televisión, que se sumó a los medios que hacían el rostro “moderno” de esta época. Aquella, junto con la radio mantendrían entretenido al público mexicano desde sus hogares. La prosperidad en los medios de comunicación inauguró, no obstante, la práctica del monopolio; acto en el que se rumoraba estaban vinculados Miguel Alemán y el grupo de empresarios conocido como la “Fracción de los Cuarenta” (Agustín, 1990: 90).

Si bien la carestía y la difícil forma de vida para el grueso de la población no cesó, a fines de 1949 la situación para el gobierno comenzó a mejorar, al recibir más créditos de los bancos internacionales con lo que el gobierno de Alemán pudo continuar con sus planes y programas sexenales. Una de las zonas que se

benefició con dichas inversiones fue Acapulco, donde por cierto, el presidente tenía terrenos y había ya iniciado sus propios negocios, a los cuales se tuvo que dedicar de tiempo completo después de 1952, tras su fallido intento por reelegirse.

El ámbito de las artes y entretenimiento, durante esta década, se mueven incesantes: en las letras, destacan entre otros: Jaime Torres Bodet (quien será funcionario del gobierno avilacamachista), Salvador Novo (que lo será del de Miguel Alemán), Jorge Cuesta, Rosario Castellanos, Efraín Huerta, Octavio Paz, José Revueltas, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Juan José Arreola y Margarita Michelena. Una corriente mexicanista se puso de manifiesto en las plumas de los intelectuales reunidos en el grupo conocido como Hiperión, entre los que estaban: Leopoldo Zea, Emilio Uranga y Jorge Portilla.

Por el contrario, la corriente nacionalista en la pintura va declinando, aunque los pintores de esta corriente continúan su trabajo, incluso Miguel Alemán encarga a los tres grandes muralistas obras para distintos edificios públicos. La obra de Rufino Tamayo a finales de la década de 1940 es motivo de reconocimiento.

En la música la corriente nacionalista va de salida, más bien se deja escuchar la música popular, en las voces de: Agustín Lara, Lucha Reyes, Pedro Vargas, Toña La Negra, María Luisa Landín o Cri Cri. Mientras que en la pista se bailaba Mambo y rumba, entre los ritmos más practicados.

La mayoría de la gente se divertía asistiendo a la carpa, al box, al futbol, a los toros y al cine, medio, este último que durante la década de 1940 alcanzará su esplendor más significativo, en la etapa conocida como la Época de Oro.

3.2.2. La Época de Oro del cine mexicano

Al arranque del siglo pasado, el cine mexicano tiene un compromiso con la incertidumbre: la de aquellos que se dejan seducir por el cinematógrafo y se arriesgan a filmar sin estar seguros del destino de sus películas, porque no saben si la novedosa y cautivante práctica fílmica tendrá un futuro próspero en el país, hasta los que desafían el reto de contar historias sin tener idea de la respuesta que éstas recibirán de un público cada vez más numeroso. La etapa es pues de franca experimentación.

Para algunos estudiosos es hacia 1936 cuando se puede hablar de un cine mexicano que empieza a abandonar la experimentación y muestra una “personalidad propia”; los ensayos previos, en lo que a temáticas y estilos corresponde, han abordado, hasta ese momento, los aspectos sociales, historias con estilos expresionistas, los temas retomados de la literatura, aquellos que tienen una aspiración estética y los relatos de tipo gótico (García, 1997:12).

Es la comedia ranchera *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, la que marca, de manera inesperada, el inicio de esa nueva etapa del cine nacional: La Época de Oro. Si bien el sorprendente éxito de taquilla, tanto

nacional como internacional que logró la película de Fuentes, anunciaba positivamente el despliegue de la industria fílmica nacional, el impulso definitivo que recibió esta empresa ocurrió hacia 1942, con la Segunda Guerra Mundial. Como dice García Riera: “[...] si la guerra mundial se generaliza para desgracia de millones de seres humanos, [ésta resulta] para fortuna del cine mexicano.” (García, 1988: 15).

La entrada de los Estados Unidos de Norteamérica a la Guerra Mundial supuso desatender varias de sus actividades comerciales, entre las que evidentemente se encontraba la producción cinematográfica, la cual declinaría su producción considerablemente; para enfrentar el problema, el WAC (War Activities Comitte), que reunía a los empresarios de la industria fílmica de Hollywood y representantes del Pentágono, se da a la tarea de definir las estrategias para la industria durante el conflicto, así para continuar con la práctica fílmica decide apoyar al cine mexicano, iniciativa que se tradujo en apoyo monetario, maquinaria, refacciones y la instrucción técnica necesaria.

Aun cuando Argentina, hasta ese momento, tiene una industria fílmica próspera: una producción importante, un mercado controlado y un grupo de actores consolidados, no es el elegido para recibir algún tipo de apoyo. La razón: Estados Unidos prefiere a un país de América que se haya manifestado su aliado en la Guerra y no por uno que se haya declarado neutral y por lo tanto sospechoso, como es el caso, precisamente, de Argentina.

Estos aspectos impulsan, en gran medida, la llamada Época de Oro del cine mexicano. Aunque como sostiene Francisco Peredo, la ayuda norteamericana no fue plenamente definitiva, pues en el país también había un interés serio en intención y obra por consolidar la industria fílmica (Peredo, 2005).

Al interior del país, para 1942 se crea el Banco Cinematográfico a iniciativa del Banco Nacional de México y con el apoyo de Manuel Ávila Camacho. Para 1943 se notan ya los efectos de esto, pues se llega a producir un total de 70 películas; en 1944, 75 y para 1950 son 123, mérito no alcanzado por ningún país de habla hispana, hasta ese momento. La exportación a Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, aumenta de manera importante, por ello, la industria fílmica, en los primeros años de la década se ubica como una de las primeras cinco actividades económicas del país.

Tal crecimiento exigió espacios de trabajo y equipos especiales, así para el año de 1944 se crean los estudios Churubusco, y para la segunda década de 1940 se forman los Cuauhtémoc, los Azteca, los CLASA, los San Ángel y los Tepeyac. No obstante de todos ellos el más equipado es el de los Churubusco que contaba con 12 foros, grandes espacios, restaurante, camerinos, salas de proyección y contaba además con un estanque para realizar filmaciones submarinas.

Las medidas legales para “optimizar” el rumbo de la naciente industria, toman forma cuando en 1941, cuando aparece el Reglamento de Supervisión

Cinematográfica, el cual se encarga de regular la exhibición, la exportación e imponer la censura a las películas.

En el plano laboral, la ya existente UTECM (Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México) creada en 1934, se transforma en el STIC (Sindicato de trabajadores de la Industria Cinematográfica), precisamente en 1940. Debido a las denuncias que acusaban de malos manejos sindicales a Enrique Solís, líder de la sección dos (de técnicos y manuales) y que culminan con los golpes que éste propicia a Gabriel Figueroa, se da una separación de los agremiados de la sección siete (de actores) y la 47 (de directores), quienes forman su propia organización el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica). A través de un laudo presidencial se termina por reconocer a los dos sindicatos. La cerrazón de éstos por privilegiar a sus integrantes más antiguos, relegando a los nuevos aspirantes, impedirá, años después la renovación del medio.

Pero este mundo de imágenes en movimiento también demandó sus propios espacios de proyección, atrás quedaron los cuartos de las droguerías, los carros ambulantes y las carpas; comienzan a levantarse las salas cinematográficas, aparecen entonces los nombres que acompañarán esta historia: el Metropolitan, el Ópera, el Palacio Chino, el Olimpia, El Lido, el Orfeón, el Rex, el Insurgentes, el Colonial, el Balmori y otros tantos.

Sin embargo, este sueño habría de terminar, varios son los factores que contribuyen para ello, entre otros: que al terminar la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos retoma el liderazgo de la industria, con nuevas y mejores técnicas de producción; la dificultad para conseguir la materia prima, en especial, el celuloide; la crisis que lleva a cerrar varios estudios: CLASA, Tepeyac y Azteca; el control del Banco Nacional Cinematográfico por grupos que lo utilizan para su beneficio, propiciando la desaparición de las pequeñas empresas; la difusión de la televisión; problemas en la distribución y exhibición de las películas: se prefiere la proyección de películas extranjeras, sobre todo norteamericanas, sobre las nacionales. Sin embargo, a pesar de todo ello, la Época de Oro del cine mexicano hizo el paréntesis más importante de la historia fílmica nacional.

Ahora bien, fijar el periodo que duró la Época de Oro es un territorio escurridizo, algunos refieren que éste abarca de 1941 a 1945 (García, 1988), precisamente el periodo que abarca la Segunda Guerra Mundial, cuando el país fue beneficiado para sostener la industria; pero “si tomamos en cuenta las condiciones de la producción, la estructura industria y legal, los contenidos y la estética de los filmes, así como su difusión, resulta conveniente ampliar las fechas de la Edad de Oro al periodo comprendido de entre 1931 y 1953. Se trata de un lapso en el cual el cine tiene una especificidad que lo diferencia del que lo precede y del que le sigue.” (Tuñón, 2000: 10).

También, se habla de tres décadas completas que integran ese tiempo dorado, cuyas características de esplendores y decadencias que sentarán

precedentes arrancan en 1936 (García, 1990: 9). Para Carlos Monsiváis, incluso, hay otro criterio para establecer la susodicha etapa, el cual tiene que ver con un convenio de tipo cultural:

Este criterio, en síntesis, define a la Época de Oro como: a) la etapa más brillante de la alianza entre la industria y la fe religiosa en la pantalla; b) el tiempo de la feliz integración entre dos comunidades: la de la pantalla y las de las butacas o el sillerío; c) los años donde la contigüidad psíquica y cultural entre una industria y sus frequentadores da por resultado una nación alternativa, sustentada en canciones, secuencias melodramáticas, sentido compartido del chiste y gozo ante una acústica en donde participan el habla y los ruidos callejeros. En rigor, y última instancia, no se trata de la Época de Oro del cine sino de su público. (Monsiváis, 2003: 262).

Y es que de cualquier manera hay una certeza: la Época de Oro del cine mexicano confeccionó, en gran medida, los referentes que hicieron a México a través de las imágenes, principio que no sólo fue efectivo a corto plazo, aun ahora pensar en ciertos tópicos y símbolos de nuestra cultura es aludir, de manera obligada, a las imágenes postuladas por el cine de esa época; pues se ha dicho que éste dio la educación sentimental a la sociedad mexicana. (Monsiváis, 2003).

Las temáticas que ayudaron a dicha confección fueron variadas y constantemente se fueron sustituyendo, pero casi siempre fueron aceptadas; los tópicos más conocidos eran la comedia ranchera: *Allá en el rancho grande* (1936),

de Fernando de Fuentes; la exaltación materna: *Mi madrecita* (1940), Francisco Elías; la familia: *La Familia Pérez* (1948), Gilberto Martínez Solares; el orgullo nacionalista: *Así es mi tierra* (1937), Arcady Boytler; la evocación regionalista: *¡Hay Jalisco no te rajes!* (1941), Joselito Rodríguez; la añoranza porfiriana: *¡Hay que tiempos señor Don Simón!* (1941), Julio Bracho; gánsters y cabareteras: *Aventurera* (1949), Alberto Gout; pasajes históricos: *En tiempo de la inquisición* (1946), Bustillo Oro; la vida urbana: *Campeón sin corona* (1945), Alejandro Galindo; conflicto urbano: *Nosotros los pobres* (1947), Ismael Rodríguez; la guerra mundial: *¡Soy puro mexicano!* (1942), Emilio Fernández; de reverencia paterna: *Honrarás a tus padres* (1936), Juan Orol. Estos directores y temáticas no son los únicos que contribuyeron a dar brillo a este periodo, también están los actores como María Félix, Pedro Armendáriz, Carlos López Moctezuma, Joaquín Pardavé, Columba Domínguez, los hermanos Soler, Pedro Infante, Sara García y un universo infinito de iconos de esos días. Con ellos, sin duda, se confeccionó el rostro imaginario de nuestro país.

Pero cuando usamos la palabra confección no queremos decir con ella que el cine hizo aparecer de la nada, de manera implacable, todo un compendio de referentes que instauró para siempre, queremos señalar que el cine tuvo que apelar a un mundo de significaciones imaginarias (sobre todo las populares, pues recordemos que estos sectores eran el público principal a quien se dirigían las películas) que de manera legítima ya se entendían y practicaban. La confección, en ese sentido, consistió más bien, en ir diseccionando del mundo vital y cotidiano,

“subjetivo pero real”, ciertos trozos para armar o confeccionar un discurso determinado. Ir al cine no era ir a descubrir nada, era ir a reconocerse.

El espacio imaginario, ese sistema de creencias, valores y visiones del mundo que tiene un grupo y en función de lo cual ordena su existencia, quedó plasmado en el cine, y fue el imaginario popular el que se acuñó, en gran medida, en los filmes de la Época de Oro.

La aceptación de las ficciones residió en el vínculo que éstas conservaron con la “realidad imaginaria”. Aceptar el personaje del charro, por ejemplo (que incluso por decreto oficial se impuso como símbolo nacional, junto con la china poblana (Pérez, 2001)) desde la pantalla, no consistió en la veracidad o no de éste, sino porque en el drama que recreaba padecía las preocupaciones propias de las mujeres y los hombres “de verdad”: el campo, la injusticia, el agua, dios, etcétera. También porque aquellas ficciones se arrojaron del universo espacial y simbólico del colectivo popular: el río, la milpa, el molino, la cantina, la iglesia, el pozo, el escapulario, el paliacate, el caballo, el machete, las fiestas, entre muchos otros.

Si se habla de que en la Época de Oro el campo se traslada a la ciudad, el mundo que emigra es también el del imaginario popular: el campirano y el urbano. Éstos vibran en las pantallas cinematográficas.

El cine de la década de 1940 recurrió, sobre todo, a dos géneros, el melodrama y la comedia, los cuales constantemente se mezclaron. Pero, sin duda, éstos apelaban a los universos significativos populares. Al apagarse las luces y correr la película, corría el mundo como era, así se vivía y así lo entendía el público: sus conflictos, obsesiones, tradiciones, valores y expectativas. El autorreconocimiento, simple y sencillamente, legitimaba a las cintas. La fórmula inmediata como se organizaba el mundo cotidiano, es decir, el imaginario, tenía un garante: el cine.

Si en el imaginario se manifiesta el universo de lo que más permanece para una sociedad, el cine, al reflejar aquél en la pantalla, da cuenta de lo verdaderamente decisivo y presente en la mentalidad de la gente: su vida subjetiva y afectiva, la cual, sin duda, también pesa sobre la vida objetiva. El mundo que se presume “moderno” del México objetivo de 1940, convive con un imaginario muy anterior a esta década, y el cine lo ejemplifica cabalmente.

Las temáticas que presentó el cine en la década de los cuarenta casi, sin excepción, hicieron historia, una en especial nos interesa por el momento: el de nacionalismo mexicano.

3.2.3. El ideal nacionalista mexicano desde el celuloide

Como mencionamos líneas atrás, las artes fueron un territorio propicio desde donde se comunicó el ideal nacionalista mexicano; con la llegada del cine

dicha tendencia no fue distinta, por el contrario, las características propias de este medio brindaron las condiciones para “verdaderamente ver a la nación”. Si la literatura, la pintura y la fotografía habían, hasta cierto punto, capturado y fijado a la nación, el cine la puso en movimiento.

Ya desde los primeros filmes hechos en nuestro país, México comienza a aparecer en la pantalla. Primero, en lo que se ha identificado como el trabajo netamente documental, donde la vida política, la cotidiana y las celebraciones cívicas son los primeros motivos en plasmarse en imágenes; aquí no podemos dejar de recordar las múltiples películas que presentan a Porfirio Díaz, los pasajes que testimonian las luchas de la Revolución, hasta los cuadros de corte costumbrista: *El canal de la viga* (1896), *El jarabe tapatío* (1896) o algunos muy extraños: *Riña de hombres en el zócalo* (1897).

Después, bajo el cine de argumento, los tópicos que hacen pensar en la nación empiezan también a trabajarse, entre otras cintas que así lo dejaban ver podemos mencionar: *El grito de Dolores* (1907), de Felipe de Jesús H., *Cuauhtémoc* (1919), de Manuel Bandera o *De raza azteca* (1921), de Miguel Contreras Torres.

Personajes como Manuel Bandera y Mimí Derba, hacia 1917, manifestaban ya una preocupación por un cine nacionalista, esta última al comunicar su interés en fundar una empresa productora de películas, advertía sobre las temáticas que pretendía abordar: “temas netamente históricos, que muestren las verdaderas

costumbres mexicanas y estimulen el ánimo del público orientándolo hacia las tendencias sociales que nuestra civilización requiere”. (De los Reyes, 1987: 62).

A la iniciativa de Derba, se sumaría Alfredo B. Cuellar, zapatero metido a productor de cine, quien afirmaba que haría películas para dar “renombre a México entre los países extranjeros, presentando la parte bella de nuestra vida nacional; nuestra sociedad, nuestros salones, paseos, clubes, conventos, ríos, volcanes, lagos, paisajes, monasterios, castillos y deportes.” (De los Reyes, 1987. 62). A pesar de tales iniciativas, será hasta décadas posteriores cuando esto se podrá presumir como una realidad en la pantalla. La década de 1940, que ahora nos ocupa, representa uno de esos momentos, veamos por qué:

Como hemos visto páginas atrás, hacer a la nación significa recordar los pasajes históricos que hacen común a una colectividad, pues bien, dicho principio se puso de manifiesto en varias cintas de la década de 1940. Aun cuando, de acuerdo con la crítica especializada, estos acontecimientos se abordaron la más de las veces como un intrascendente telón de fondo, donde lo más importante eran otras anécdotas; tampoco podemos negar la abierta intención de ubicar ciertos dramas en aquellas atmósferas históricas, fácilmente reconocidas como propias por los espectadores, o mejor aún: de la nación.

Así, hacia 1943, por ejemplo, Emilio Fernández con la película *Flor silvestre*, toca el tema de la Revolución Mexicana, donde el sacrificio por el amor

tiene que ver, en cierta forma, con el sacrificio por los ideales, por una patria mejor.

Otros temas históricos que recreó el cine, en esos días, para recordar la pertenencia a un mismo pasado, fueron: la época Colonial, con películas como *Don Juan Manuel* (1940), de Miguel Contreras Torres. El decisivo movimiento independentista de México con *¡Viva México!* (1943), del mismo director. El porfiriato, con cintas como *Capitán de rurales* (1950), de Alejandro Galindo. Así como la Intervención Francesa en películas como *Una carta de amor* (1943), de Miguel Zacarías.

Ahora bien, el encumbrar o reiterar un bagaje simbólico afín, como parte del discurso nacionalista, fue otro de los recursos que articuló el cine de la década de 1940, y uno de los géneros más utilizados para ello fue la comedia ranchera. De entrada, este género aprontó el estereotipo por excelencia de lo mexicano: el charro. Si bien el personaje ya se dejaba ver en algunos filmes de los primeros años de 1900, sus apariciones oficiales como símbolo nacionalista se rastrean hacia 1921.

Con motivo del centenario de la Independencia de México, se buscaba consolidar los símbolos de la nación mexicana, entre los que debería enfatizarse lo indígena, pero en igual medida, lo hispano. Alfredo B. Cuellar, creador de la Asociación Nacional de Charros, estuvo ligado estrechamente al cine y produjo, por esos años, la película *El Escándalo*, donde entre los personajes figuraba,

evidentemente, el charro; paralelamente, Miguel Contreras Torres filma *El caporal* (1921), donde también aparece dicho personaje. “Ambas intenciones [la de Cuellar y la de Torres] se proponían [sugerir] al charro y la charreada como los nuevos símbolos de la mexicanidad.” (De los Reyes, 1986, 283-284).

Aun cuando estas propuestas ocurren hacia la década de 1920, la consolidación del personaje se da, sin duda, durante la llamada Época de Oro del cine mexicano. La gestación histórica y literaria¹ del charro, da por resultado un tipo valiente, honrado, hábil jinete, de amplia jerarquía moral, que vela por las tradiciones y que es un portador “natural” de la justicia. En suma, todo esto hace al símbolo más acabado del “ser nacional”. Características a las que el cine de la edad dorada habrá de añadir otros elementos que se acuñarán como sellos distintivos del personaje: su carácter machista y su habilidad como cantante. Rasgo este último que, evidentemente, reforzará también la que será reconocida como la música típica mexicana: la canción ranchera.

Pero la exaltación nacionalista simbólica a través del charro, no sólo se da en su forma de ser y hacer, sino también en las características de la indumentaria

¹ Por el lado histórico, está el vínculo que se trazó entre el charro con los chinacos, grupos de combatientes estos últimos que se sumaron a los ejércitos de Hidalgo durante la Independencia; que combatieron a los norteamericanos en 1847 y a los franceses en 1862. Así como su identificación con la policía rural porfiriana, de la cual por cierto, era jefe Carlos Rincón Gallardo, quien luego sería uno de los impulsores de la charrería mexicana. “Así, la palabra chinaco, que identificaba a los guerrilleros liberales, fue sustituida por charro, que expresó, entre otras cosas, mexicanidad”. (De los Reyes, 1986: 286). Por el lado literario, están aquellos libros que construyeron la imagen del charro, dotándolo de ciertas características, entre otros están: *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama* (1868), *Recuerdos de Chamberín* (1860), ambos de Luis G. Incán y *La musa callejera*, de Guillermo Prieto.

que porta, por ejemplo: la incorporación de grecas prehispánicas en los bordados de sus camisas, que aluden a un pasado imborrable que se sincretiza “dignamente”. Así como las imágenes del águila devorando a la serpiente o las banderas mexicanas en los adornos de los sombreros de los personajes charros en películas como *Los cuatro tulipanes*.

Por otro lado, pensar en la nación implica también pensar en su geografía, en sus límites imaginados; los cuales, sin embargo, el cine de esta época logró proyectar en la pantalla, en especial, a través de una fórmula recurrente: la exaltación regionalista. Ver fragmentos del país y reconocerlo apuntaló, sin duda, los principios de comunidad y pertenencia. *Hasta que llovió en Sayula* (1940), película de Miguel Contreras Torres, bien puede ser un ejemplo de ello. Además de presentar las imágenes campiranas, este cine regionalista dio cuenta de las costumbres de los estados del país, así como de los giros lingüísticos y las sonoridades de éstos.

Como cámara en dolly persiguiendo a un personaje, el cine de corte nacionalista se metió en casi todos los rincones que hacían al país, en especial, por aquellos espacios eminentemente significativos de la nación: la milpa, la iglesia, la escuela, la presidencia municipal, la cárcel; así como los espacios de diversión: la plaza de toros, el lienzo charro, los espacios para las peleas de gallos, la cantina, la carpa, las ferias, las arenas de box, el campo de fútbol, el cine mismo, etcétera. Como ejemplo de esto tenemos *La feria de las flores* (1942), de José Benavides junior.

Ahora bien, este cine nacionalista de la década de 1940, al mostrar al país, se interesaba también en exponerlo como una serie de tarjetas postales de promoción turística, donde la exaltación del paisaje, combinado con la arquitectura colonial o prehispánica, a través distintos encuadres de cámara hacía las cartas más fuertes. Lo que además redituaba en una conciencia nacional que se podía asumir hispana, pero a la vez indígena.

Sin duda, una de las características más importantes dentro del discurso nacionalista cinematográfico fue la representación de las fiestas populares, las cuales vienen a ser un depósito inmediato de los repertorios ritualísticos y simbólicos del país, pues como menciona Ricardo Pérez Monfort: “Las características de cada fiesta alimentan y generan los rasgos de reconocimiento de lo propio. En el ambiente festivo se demuestran los signos de pertenencia, los orgullos, los objetos de fe, las creencias compartidas.” (Pérez, 1999: 183). Y también está la música, las actitudes, lo culinario. La fiesta entonces es una síntesis de la nación. Aquí no es difícil nombrar aquellas célebres películas de Ismael Rodríguez, por ejemplo, con su actor preferido: Pedro Infante, donde la fiesta era un ingrediente imposible de olvidar: *Los tres García* (1946).

Si bien una gran cantidad de películas de estos días se ubicaron en los ambientes campiranos, para algunos directores el mensaje nacionalista iba más allá, pues evocaron el fervor religioso que no daba lugar a dudas como símbolo nacional: la virgen de Guadalupe. Así, para 1942 Gabriel Soria filma *La virgen morena*, que cuenta precisamente la historia de la “madre de los mexicanos”.

Quizá tras la declaración de Ávila Camacho de ser “creyente católico”, se da la confianza para filmar otros asuntos de tipo religioso: *Jesús de Nazareth* y *San Francisco de Asis*, con lo cual se reforzaba desde el celuloide la idea de una religiosidad compartida.

Pero así como algunos motivos religiosos llegan a la pantalla en 1940, también los personajes que forjaron la nación hacen acto de presencia. La remembranza de quienes hicieron la patria se deja sentir desde distintos flancos, pero no importa, lo que vale es la enseñanza que legan: ellos cimentaron a la nación. Morelos deja de ser sólo un recuerdo de la imaginación para renacer en la pantalla en la película de Miguel Contreras Torres en *El padre Morelos*, de 1942. Un año después, del mismo autor: *El rayo del sur*, aludiendo a Emiliano Zapata. También es motivo para recordar, el descubrimiento de América con la cinta *Cristóbal Colón* (1943), de José Díaz Morales.

Pero el discurso nacionalista no sólo implica poner en relieve a la nación, también significa, como hemos visto, marcar la diferencia con lo otro, señalar a la otredad, que por lo común representa todo lo negativo, lo no deseado, y que, incluso, se presenta como un peligro. De esta manera la confrontación bélica del momento: la segunda guerra mundial aviva el sentimiento nacionalista, ahí están los opuestos, una otredad que ha dañado y que para confrontarla hay que apelar a la unidad de la nación (tal y como lo deja en claro, sobre todo, el discurso oficial avilacamachista). Por ello, el acontecimiento bélico también es llevado a la pantalla en cintas como: *Soy puro mexicano* (1942), de Emilio Fernández, *Canto a*

las Américas (1942), de Ramón Pereda, *Escuadrón 201* (1944), de Jaime Salvador, o *Corazones de México* (1844), de Roberto Gavaldón.

Los referentes que afianzaron el ideal nacionalista en la década de 1940, como hemos visto, se desplegaron en un importante abanico. Los directores no dudaron en emplazar sus cámaras hacia los distintos rumbos del país para recrear sus historias, cuyos intereses revelaba una búsqueda, la búsqueda de la nación. Muchos de ellos hicieron historia, uno de ellos resultó decisivo, su nombre: Emilio Fernández.

3.2.4. Emilio Fernández y la comunidad imaginada

Emilio Fernández Romo, apodado el indio, es quizá el director más importante del cine mexicano, o cuando menos del que más se habla, para bien o para mal. Fue de esos hombres que de pronto dejan de ser individuos para convertirse en personajes. En la atmósfera fílmica mexicana, e incluso, internacional, su trabajo, sus acciones y sus palabras difícilmente se pierden. A veces estas últimas resultan categóricas, y más aún, desafiantes: “Sólo existe un México: el que yo inventé” (González, 2004: 79).

Fernández nació el 26 de marzo de 1904, en Mineral del Hondo, estado de Coahuila. Vive una niñez difícil al lado de su abuela. Su padre fue Emilio Fernández Garza, un coronel de la Revolución Mexicana; su madre, Sara Romo, una indígena de origen kikapú. Del primero, “aprendió el amor a la patria, la

convicción de defender el honor, la hombría y los ideales, incluso, a costa de la vida”; de la segunda, “las creencias, costumbres y pensamientos indígenas, así como el amor hacia las tradiciones culturales”, señala Adela Fernández, hija del director (Fernández, 1986).

Al paso del tiempo, el remolino lo alevanta y se enrola en las filas de la Revolución, el remolino continúa y va a parar al Colegio Militar de donde es expulsado tres años después (no obstante, en 1954, se le reconoce y recibe el grado de coronel (Fernández, 1986)). El remolino lo arroja a la tierra y va a dar a la cárcel luego de ser apresado tras participar en el levantamiento de Adolfo de la Huerta contra el gobierno de Álvaro Obregón. Escapa de la cárcel y se dirige a Chicago y luego a los Ángeles a donde se exilia.

Se ha dicho de él que fue un hombre de trabajo y tal virtud la puso a prueba en el vecino país del Norte, ahí fue empleado de lavandería, camarero, estibador, ayudante de imprenta y albañil. Trabajo este último que lo acercaría a la construcción de su destino: las obras en las que laboraba quedaban cerca de los estudios de Hollywood, su curiosidad lo acercaría a éstos, y la misma pronto lo pondría dentro de los foros. Ahí fue ayudante, bailarín, extra y doble. Su ingreso a los estudios sería definitivo, ya nunca saldría de ellos. Recuerda, Marcela Fernández Violante, que el Indio, hacia 1979, se pasaba largas horas sentado en una mesa, que incluso estaba reservada para él en el comedor de los estudios Churubusco (Fernández, 2005: 75).

La primera impresión que el cine le provocó a Emilio Fernández se fortaleció cuando hablando con Adolfo de la Huerta, éste le dice que México ya no necesita revoluciones, que ahora él está en la meca del cine y que éste es también una forma de expresar sus ideas, que vuelva a México, pues ya tiene una nueva arma: “El cine es más fuerte que un máuser, más fuerte que una treinta-treinta, que un cañón, que un avión, que una bomba. Aprende cine y enséñales.” (Hernández, 2005:76).

A estas impresiones se sumaría la experiencia que vivió, en 1930, la que sin duda, sería la más trascendente para su carrera, pues ahí entendería, según él mismo aseguraba, el potencial estético del cine: el observar el trabajo del director ruso Sergei Eisenstein. Tres años después, al ver *¡Que viva México!*, obra del soviético, Fernández renovarían su sorpresa: no sólo se fascinó con la posibilidad creativa sino también porque aquél le “enseñó a ver a México”, y no sólo eso: lo influyó completamente.

En el año de 1933, el Indio vuelve a México, gracias a la amnistía concedida a los que atacaron a Obregón. Al llegar al país vuelve a probar los distintos derroteros del trabajo: fue boxeador, clavadista en Acapulco, panadero, camarero y aviador. Es hasta 1934 cuando prueba la oportunidad en el mundo del celuloide mexicano, trabajó como actor en películas como: *Cruz diablo*, de Fernando de Fuentes; *Allá en el rancho grande*, en 1936, del mismo director; *Janitzio*, de Carlos Navarro, en 1934; *Celos*, de Arcady Boytler, en 1935. En 1937 realizó el guión y fue actor principal de *Adiós Nicanor*, de Rafael Portas. Sin

embargo, es hasta 1941 cuando dirige su primera película: *La isla de la pasión* o *Cliperton*.

Ahí empezaría a esbozar su estilo fílmico, sus temas y sus personajes, de los cuales él mismo era una verdadera encarnación, deambulaba por México sin más, como él era: “Emilio vestía de mezclilla, con su sombrero encasquetado, su característico paliacate al cuello y su cajetilla de Delicados en uno de los bolsillos de su camisola. Traía consigo una bolsa de fibra de yute, de ésas que se usan para el mandado, en la que cargaba sus botellas de tequila, un puñado de chiles y unos limones que no quería compartir con nadie.” (Fernández, 2005: 74). La pistola, no faltaba en su atuendo, lista por si se ofrecía.

A lo largo de su carrera, Emilio Fernández realizó 41 películas, en las que sus temáticas y preocupaciones son recurrentes. Algunas de sus cintas se volvieron verdaderamente célebres por los premios con que eran reconocidas, tanto nacional como internacionalmente, aunque también por las opiniones, muchas veces encontradas, que desencadenaban.

En 1942 filma *Soy puro mexicano*, película que aborda el tema bélico del momento: la Segunda Guerra Mundial. En ese mismo año, Agustín Fink, productor de Films Mundiales, le propone al Indio asociarse, propuesta que éste acepta. Es en este momento cuando se consolida el equipo creativo con el que Fernández hará las películas decisivas de su carrera, y el cual estaba integrado por: Gabriel Figueroa, en la fotografía; el escritor Mauricio Magdaleno, en los argumentos; así

como Gloria Schoeman, en la edición. En cuanto al equipo actoral lo formaban: Pedro Armendáriz, Dolores de Río y más tarde María Félix, personajes que se convirtieron en verdaderos iconos del cine nacional.

Con dicho equipo realiza, en 1943, *Flor silvestre*; en el mismo año, *María Candelaria*, y a partir de ahí su producción aumenta, así como su calidad y su sello particular: *Las abandonadas* (1944), *Bugambilia* (1944), *Pepita Jiménez* (1944), *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Maclovia* (1948), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1948), *Del odio nació el amor* (1948) (versión en inglés de *Enamorada*), *La malquerida* (1949), *Duelo en las montañas* (1949).

Desde esas cintas, Emilio Fernández recreó los melodramas de la vida nacional, los cuales para él eran verdaderos dramas, tal y como le respondía, en una entrevista a Charles Tesson del *Le Journal des Cahiers*: “Para ustedes nuestra vida (la de los mexicanos) es melodramática; para nosotros es un drama. Un verdadero drama. ¿Qué quiere usted que yo haga para considerarlo un drama? ¿Que corte la cabeza de mi madre? ¿O los huevos de mi padre? ¿Eso es lo que ustedes llaman un drama? Cuando usted dice que hacemos melodrama nos ridiculizan [...] cuando usted dice que mis películas son melodramáticas, es tanto como si dijera que son una Mierda.” (Taibo: 1986:93-94).

Para algunos estudiosos, después de 1949, la calidad de los trabajos de Fernández comienza a decaer (su producción hacia la década del 1970 ya no es

constante, en parte, por el boicot orquestado en su contra por los productores que le impiden filmar), algunos títulos de sus obras en esa época son: *Un día en la vida* (1950), *La bienamada* (1951), *Cuando levanta la niebla* (1951), *La red* (1953), *Reportaje* (1953), *La rebelión de los colgados* (1954), *el impostor* (1956); sus últimos filmes son *México Norte* (1977), y *Erótica* (1978). Los cuales por cierto son segundas versiones de otras películas suyas: *Pueblerina* y *La red*.

Estas épocas eran ya de claroscuros para su vida, de contradicciones, como las que contaba en sus películas, o más aún, como las que él mismo había experimentado: personaje creativo, pero violento: se cuenta de él que “defensor por antonomasia del pueblo mexicano, tenía sobre su conciencia la muerte de dos campesinos” (Hernández, 2005: 76); enigmático: no es desconocida la admiración que provocaba en las mujeres, dos serían compañeras importantes en su vida: la cubana Gladys Fernández (con quien procrearía a Adela), y Columba Domínguez; pero sumamente machista: en su casa las mujeres se comportaban como él quería, incluso: “Las mujeres de su casa iban descalzas para evitar el ruido, hablaban en voz baja...” (Tuñón, 2000: 50); hombre que hacía cine para estar cerca del pueblo, pero que en la cotidianidad prefería estar solo, en especial en sus últimos días de vida, donde pasaba largo tiempo ensimismado, reflexivo: “Además de que ya no dirigía, lo perseguía la sombra de recuerdos amargos, como su humillante encarcelamiento en el Reclusorio Norte a consecuencia del absurdo asesinato de un hombre, y el doloroso suicidio de Jacaranda, su hija...” (Fernández, 2005: 75). El controvertido director mexicano muere, a los 88 años, el 6 de agosto de 1986.

Que fue el momento histórico, que fueron las exigencias que se le imponían, que por que agarraba los temas a modo, que porque realmente era su tema y su obsesión por el país, lo cierto es que el exaltar el nacionalismo mexicano, fue uno de los temas constantes en la filmografía de Emilio Fernández, de lo cual, por cierto, no se arrepentía; ya desde su primera película *La isla de la pasión*, anunciaba esta preocupación: la historia trata de un grupo de soldados que son abandonados en una isla, la que defienden con patriotismo contra la Invasión Francesa.

Su discurso en imágenes acerca de la nación, a veces es fácilmente reconocido, por esto y por otras razones para algunos estudiosos, el Indio puede ser ubicado como un autor, casi como lo proponía la corriente de los *Cahiers du Cinéma* por que él: “expresa un estilo, ciertos temas e ideas y su personalidad es reconocida en lo filmes. [Incluso se puede considerar] que él representa un movimiento, o sea un intento deliberado y consciente, una acción dirigida a un objetivo preciso, que en este caso es la creación de un cine mexicano que ayude a crear conciencia de la nacionalidad.” (Tuñón, 2003: 24).

En este sentido, en las películas de Fernández Romo, por lo menos en gran parte de las de la Época de Oro, sus referentes son constantes: el campo mexicano, el campesino apacible que vive en su tierra pero como ajeno a ella, porque otros lo han despojado de su espacio y si le permiten vivir en él es para someterlo y explotarlo. Pero también la condición indígena que presenta el director no siempre es cordial, la misma tiene su envés: es dura y severa, incluso salvaje:

los indígenas apedrean, casi hasta la muerte, a la pareja de enamorados en *María Candelaria*, otrora *Janitzio*. Es el mundo indígena que es como es. ¿Una nación de sacrificio?

Al hablar de nacionalismo, las películas de este autor, no pueden dejar en el olvido el tema de la educación, porque sólo a través de ésta se forja la comunidad imaginada; pero es una educación que se sugiere para los más desprotegidos, para el pueblo. Porque “el pueblo al fin y al cabo es México.”

Evidentemente, no se margina la exaltación del paisaje que la fotografía de Gabriel Figueroa estalló en la pantalla, el collage de todo lo que es México: manantiales, campos sembrados, veredas, barrancos, cielos interminables, sólo rasgados por los campanarios de las iglesias; las montañas, los magueyes, los pinos, aquellas formas geométricas que decía Eisenstein eran las formas místicas de México: los triángulos, de nuevo: las montañas, los magueyes, los pinos, las pirámides, los sombreros, los paliacates doblados por la mitad, etcétera.

A través de sus películas se reivindicaron los rostros del ser mexicano: la mujer con rebozo en la cabeza y el cabello trenzado, hasta aquellas misteriosas mujeres que caminan por la playa (*La perla*). De hombres meditabundos, pero violentos y a caballo.

Los símbolos patrios (tanto personificados como materiales) no quedaron fuera del repertorio nacionalista del Indio. Los héroes que forjaron la patria se

asoman como imagen directa o como sugerencia, pero también está la bandera, la imagen de la virgen de Guadalupe, los monumentos y demás.

Las actitudes, las costumbres, los ritos y las festividades mexicanas son capturados por la cámara de el Indio, pero también están las palabras que los personajes emiten, o mejor dicho, que declaman cuando hablan, en especial de la patria, pues como destaca Ayala Blanco: “ningún personaje de Fernández habla como creatura normal y simple [...] habla la voz de la raza [...] las fuerzas sociales y los conceptos del realizador.” (Ayala, 1978: 93).

Quizá, lo que más identifica su discurso de nación, es el tratamiento melodramático de sus películas; pero en especial, por que esos dramas son los que viven los sectores populares, derivados de la injusticia, la pobreza, la ignorancia, el enraizamiento por la tierra, la obsesión religiosa, el amor contrariado (porque, incluso, en éste se trasluce un aura que lo vincula con la nación), etcétera.

Los melodramas funcionan y en este caso sirven para hablar de la nación, porque a decir de Jesús Martín Barbero, el melodrama parece ser “el molde más ajustado para decir, el modo de ver y de sentir de nuestras gentes. [Y más aún porque] el melodrama trabaja una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso posible a la memoria histórica que no pase por ese imaginario” (Barbero, 1983: 63).

Así resulta porque ahí están contenidas las significaciones imaginarias populares. Con el repertorio de éstas se organiza la articulación simbólica de la nación. El Indio Fernández hace su nación en imágenes, apelando a ese mundo imaginario ya entendido y practicado. Él mismo parece traducirse, su vida ha abrevado de ese imaginario, en términos de Bourdieu (1990) su *hábitus* (ese mundo cotidiano interiorizado y practicado) detona en sus imágenes. Pero ¿qué elige Emilio Fernández de ese universo imaginario vigente para sus películas de corte nacionalista?, ¿cómo ocurre todo esto desde la especificidad del lenguaje cinematográfico?, en el capítulo restante damos cuenta de ello.

CAPÍTULO 4

EL IMAGINARIO NACIONALISTA

MEXICANO DESDE EL CINE

DE EMILIO FERNÁNDEZ

4.1. ACERCAMIENTO A LAS HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS

Pensar en el análisis cinematográfico, en la llamada civilización de la imagen, supone un próspero dominio de dicho territorio; sin embargo, lo cierto es que cada enfrentamiento con las películas cuestiona dicha suposición; incluso, a decir de algunos teóricos, el análisis fílmico, se revela como un asunto problemático (Leutrat, 2003: 9). No obstante, las películas (esos objetos escurridizos) ponen en evidencia un aspecto definitivo de la condición humana: nuestra naturaleza como seres simbólicos. Y es que ante el fenómeno cinematográfico estamos frente a un interesante universo codificado, dispuesto para descifrar.

Por esta razón y para los fines de esta investigación, haremos uso de una de las disciplinas que creemos nos da la oportunidad de encarar la investigación cinematográfica: la semiótica, pues ésta nos permite distinguir “cómo un film corporiza un sentido y lo transmite a su público” (Andrew, 1978: 211). O como señala Francesco Casetti: “Nos podemos servir de los instrumentos de la semiótica, considerando el film como un texto, es decir un conjunto ordenado de signos dedicado a construir ‘otro’ mundo , y a la vez establecer una interacción entre destinador y destinatario” (Casetti, 1991: 28).

Aun cuando la teorización al respecto es amplia, hemos elegido para nuestro trabajo la perspectiva semiótica social, pues consideramos que ésta nos

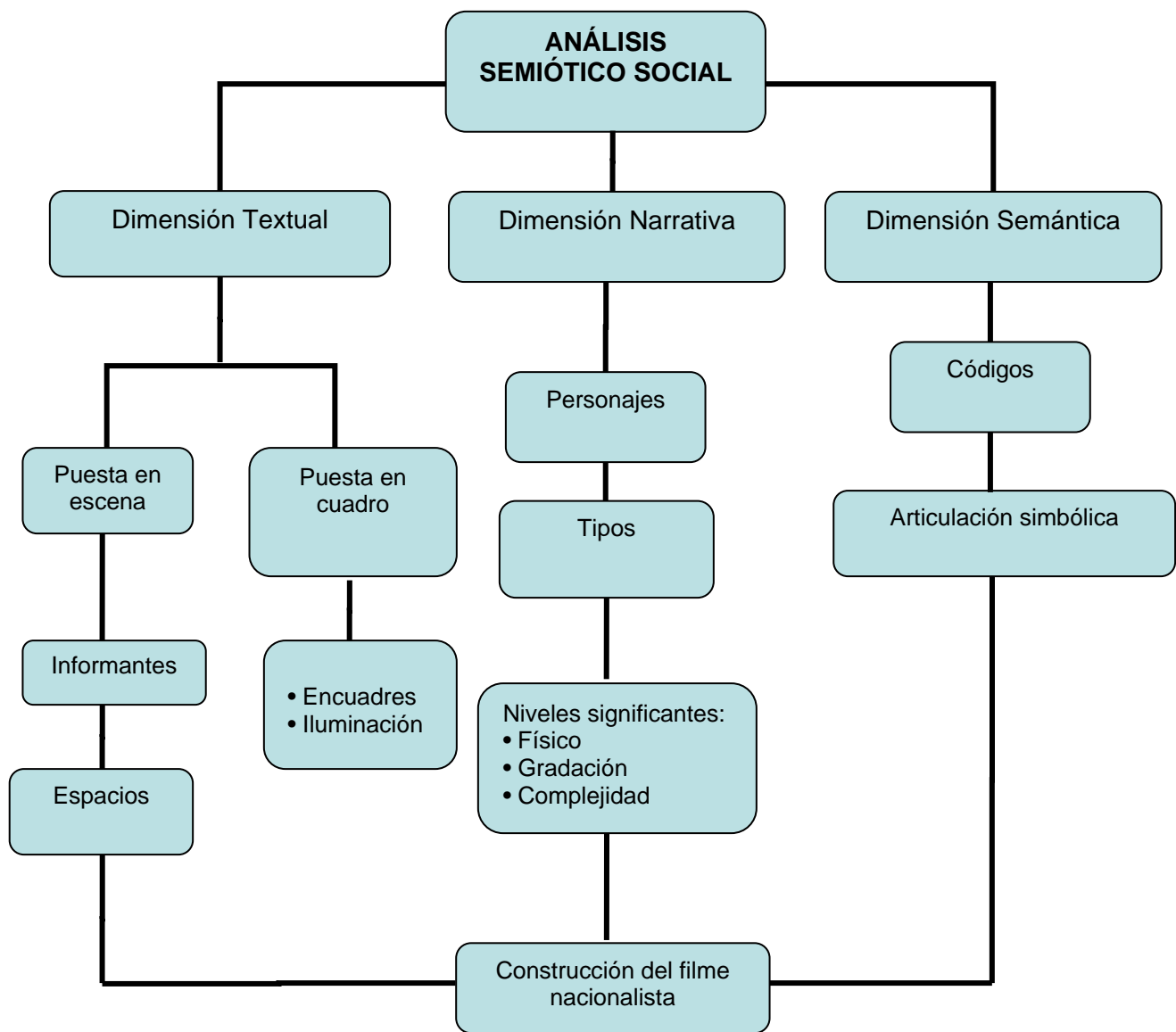
permitirá alcanzar mejor nuestros objetivos. Debemos mencionar que tal perspectiva tiene origen en una corriente de la investigación semiótica que se propuso abordar las películas como textos significantes, pero sin olvidar el universo socio-histórico que las arropa, para de esta manera superar la crítica relativa a la visión fragmentada de sus análisis.

En ese sentido Robert Stam señala: “En su crítica al realismo, ambos, estructuralismo y posestructuralismo, ocasionalmente llegaron al extremo de separar el arte de toda relación con el contexto social e histórico. [Sin embargo] algunos defendieron que la naturaleza codificada y construida del discurso artístico difícilmente excluye toda referencia a la realidad” (Stam, 1999: 243). Y añade: “Las ficciones fílmicas como las literarias inevitablemente ponen en juego las presuposiciones diarias, no sólo sobre el espacio y el tiempo, sino también sobre las relaciones sociales y culturales. Si el lenguaje estructura el mundo, el mundo también estructura y da forma al lenguaje; el movimiento no es unidireccional” (Stam, 1999: 244). Así, “Uno de los desafíos para la semiótica ha sido avanzar un nexo entre texto y contexto, para evitar las trampas gemelas de un formalismo vacío y de un sociologismo determinístico. [Dos] corrientes dentro de la tradición semiótica que intentan dar forma a este nexo son: la semiopragmática y la translingüística bakhintiana” (Stam, 1999: 244).

Cabe aclarar que nuestro trabajo no pretende desarrollarse desde las perspectivas teóricas de dichos autores, pero sí busca explicar a las películas desde la tradición semiótica social, es decir, entendiéndolas como estructuras

significantes reguladas por códigos específicos de su lenguaje, pero en cuya urdimbre los universos socio-históricos están latentes.

De manera precisa: queremos analizar cómo con la especificidad del lenguaje fílmico se confeccionó el imaginario nacionalista mexicano, es decir, cómo se construyó y comunicó con los códigos cinematográficos la idea de nación, a qué apeló y de dónde se nutrió ese discurso imaginario. Para tal efecto seguiremos la ruta expuesta en el siguiente esquema:



4.1.1. Dimensión textual

El análisis textual ayuda a comprender las películas en términos de una red estructurada de códigos y muestra cómo se articulan dichos códigos (luz, movimientos de cámara, música, montaje, etc.) a lo largo de una película para aprehenderla como un texto significativo.

Así, desde esta perspectiva, buscamos aclarar la organización significativa que subyace en el texto fílmico de Emilio Fernández, para comprender cómo en lo formal de sus películas, captó el imaginario social y lo tradujo en un discurso nacionalista.

4.1.1.1. Puesta en escena

Si bien la película como texto implica un amplio abanico significativo, en este momento nos concentramos en dos niveles de la representación, los cuales por cierto, son tomados conforme la propuesta para el análisis fílmico de Francesco Casetti y Federico di Chio: la puesta en escena y la puesta en cuadro.

La puesta en escena tiene que ver con lo que muestra la imagen sin más. “La puesta en escena constituye el momento en el que se define el mundo que se debe representar, dotándole de todos los elementos que necesita. Se trata, pues, de ‘preparar’ y ‘aprestar’ el universo reproducido en el film” (Casetti, 1991: 126-127). En ese sentido, podemos decir que la puesta en escena de una película está

conformada por muchas puestas en escena, correspondientes a los distintos pasajes que conforman la diégesis.

4.1.1.2. Informantes

De la puesta en escena, y recurriendo a la categoría de los *informantes* también sugerida por Casetti, y la cual tiene que ver con los elementos que definen la literalidad de la puesta en escena, como objetos, espacios o lugares, atmósferas (Casetti, 1991: 126-127), nos concentramos en los espacios o lugares donde ocurren las historias de Emilio Fernández.

4.1.1.3. Espacio

Los espacios o lugares representados en el cine tienen, sin duda, una gran importancia, en la medida en que son también vehículos significantes. De ahí nuestro interés por indagar en ellos y comprender cómo con los espacios (escuela, iglesia, cantina, etc.) se significó el imaginario nacionalista mexicano.

4.1.1.4. Puesta en cuadro

Si bien con la puesta en escena se tiene una imagen que por sí sola ya es significativa, con la puesta en cuadro se amplía dicha carga; ya que ésta se refiere a “la manera en que [determinado] universo se representa concretamente en la pantalla” (Casetti, 1991: 131-132). Es decir, aquí es cuando el repertorio del lenguaje cinematográfico se despliega para construir el mensaje fílmico.

Resulta importante para nuestro análisis abordar este aspecto, ya que nos permitirá indagar en el tratamiento formal que merecen los espacios en el cine de Emilio Fernández.

4.1.1.5. Encuadres, iluminación

La puesta en cuadro convoca una serie de códigos con los cuales una imagen puede ser recreada: los emplazamientos y movimientos de cámara, los ritmos, los cortes, los encuadres, el montaje, la duración de las imágenes, la música, la iluminación, etcétera; estos modos o formas de comunicar conforman la esencia de la experiencia cinematográfica; con ellos se logra la exaltación y reducción del mundo representado. La sensación que el cine nos produce está dada, en gran medida, por la articulación de tales recursos (Boggs, 1978: 69).

Como es de esperarse, el repertorio de códigos cinematográficos supone un universo de fórmulas; sin embargo, hemos acotado para este análisis trabajar 2 elementos: los encuadres y la iluminación.

4.1.2. Dimensión narrativa

Hemos recurrido a esta dimensión para explorar las películas a otro nivel, donde para nuestros intereses, se ubican aspectos que iluminan nuestra reflexión. Como sabemos, “el análisis narrativo persigue desentrañar las relaciones [...] entre el significante y el mundo de la historia” (Stam, 1999: 91); es decir, busca analizar “los elementos convencionales de la estructura narrativa (personajes,

modelización de la trama, situación, punto de vista y temporalidad) [éstos] pueden ser considerados como sistemas de signos que están estructurados y organizados de acuerdo con códigos diferentes” (Stam, 1999: 91). En especial, de esta dimensión narrativa, nos remitimos exclusivamente a los personajes.

4.1.2.1. Personajes

Los personajes tienen un papel determinante dentro de la estructura narrativa porque a través de ellos las historias se van tejiendo. Han sido motivo de distintos estudios que han revelado los distintos ámbitos que pueden desempeñar, tales como: funciones, tipologías, focalizaciones, agentes narrativos, etcétera. En lo que a nosotros respecta hemos preferido abordarlos como construcciones típicas.

4.1.2.2. Tipos

Podemos explicar esta noción de tipo como la de aquel “personaje que reúne un conjunto de rasgos físicos, psicológicos y morales prefijados y reconocidos por los lectores o el público espectador como peculiares de un ‘rol’ ya conformado por la tradición.” (Calderón, 2000: 511). Por ejemplo, el avaro, el seductor, el traidor, el pícaro el bandido, etcétera. Umberto Eco, al explicar el uso práctico del personaje, en su obra *Apocalípticos e Integrados*, destaca la importancia del personaje como tipo, en el sentido de que lo típico del personaje es el resultado de la efectiva representación de determinados rasgos con la propia experiencia del fruidor:

“Puede ser considerado como típico un personaje que, por el carácter orgánico de la narración que lo produce, adquiere una fisonomía completa, no sólo exterior, sino también intelectual y moral.” (Eco, 1995: 200). Pero el personaje se vuelve típico “además de sus modos estilísticos, en los contenidos y formas que presenta, [por] una personal visión de la realidad, reconocible por los diversos fruidores como el perfecto ejemplar del propio modo de ver el mundo.” (Eco, 1995: 199).

4.1.2.3. Niveles significantes

Además de identificar la tipicidad que le corresponde al personaje, también indagaremos en otros niveles de significación que hacen a éste, aquí nos referimos a 3, los relativos al físico, la gradación y la complejidad. El aspecto **físico** apunta hacia 2 ámbitos de la construcción del personaje: el relacionado con la fisonomía y el que tiene que ver con el atuendo que porta.

Por otro lado, la **gradación** señala la importancia jerárquica de los personajes en el desarrollo de la acción, en este sentido, pueden ser principales, antagonistas, secundarios, terciarios, etcétera (Calderón, 2000: 404). Finalmente, la **complejidad** está dada por la riqueza actitudinal que asumen los personajes en la historia planteada, la cual los define como planos o redondos, activos o pasivos, mutables o inmutables, etcétera. Con estos niveles, entonces, abordamos a los personajes que confecciona el director coahuilense para comunicar el imaginario nacionalista mexicano.

4.1.3. Dimensión semántica

Esta dimensión pretende abordar las películas en un sentido más amplio, ya que apela a la serie de signos que traspasan el universo fílmico mismo. “[La vertiente semántica] se ocupa de la relación de los signos y mensajes producidos por el relato con el sistema cultural más amplio que les da su significado” (Stam, 1999: 98). Es decir, apunta hacia aquellas redes de hechos, objetos, personas y símbolos de una sociedad que se manifiestan en las películas.

El origen de esta dimensión semántica proviene del análisis estructuralista del relato de Vladimir Propp y cuya evolución, a partir del trabajo de algunos analistas de cine, condujo a reconocer dos vertientes: la sintáctica y la semántica (Stam, 1999: 98). Nos apoyaremos en esta última para nuestro caso, pues queremos identificar las relaciones del mundo simbólico representado en las películas con el universo socio-cultural que le da vida.

4.1.3.1. Códigos

Roland Barthes en su acercamiento al análisis fílmico recurriendo a las vertientes sintáctica y semántica, designa una serie de códigos que las explican: “Es en *S/Z* donde encontramos el modelo más importante para el análisis fílmico [de Barthes]. Ahí Barthes señala que lo que llama ‘texto legible’ clásico consiste en la orquestación de cinco códigos distintos: el hermenéutico, el proairético, el simbólico, el sémico y el referencial” (Stam, 1999: 98). Y aclara, “Mientras que los códigos simbólicos, sémicos y referenciales pueden ser descritos como

semánticos, en la medida en que tratan con el sistema general de creencias culturales, la simbología estándar o los significados connotativos asociados con un ambiente particular, dos de los códigos están directamente unidos al desarrollo sintáctico de la trama [el proairético y el hermenéutico].” (Stam, 1999: 98).

De esta propuesta de Barthes, referente a la dimensión semántica, retomamos para nuestro análisis, la categoría de los códigos simbólicos, la cual nos ampliará la comprensión del mundo fílmico de Emilio Fernández.

4.1.3.2. Articulación simbólica

Como señala Cassirer, nuestra particular forma de adaptación al mundo: el universo simbólico, que lejos de cesar se amplía conforme la cultura se hace más compleja (Cassirer, 1987: 47), encuentra en el territorio cinematográfico un amplio espacio de acción, tanto por lo que se refiere a sus características formales significantes, como a las redes simbólicas socio-históricas que los relatos van arrastrando.

De hecho, en un sentido amplio, todo con lo que entramos en contacto, tendría ciertamente un aura simbólica, aunque en primera instancia no pareciera tenerla. Wendy Leeds destaca cómo las cosas con las que convivimos a diario, tienen además de su función práctica una función simbólica aceptada culturalmente (Leeds-Hurwitz, 1993: 75).

Cuando Barthes se refiere a los códigos simbólicos los plantea como fórmulas antitéticas culturalmente determinadas, donde las oposiciones binarias se explican como principios constantes, por ejemplo: bien/mal, hombre/mujer, vida/muerte, naturaleza/civilización, etcétera. Para fines de esta investigación, además de identificar algunas fórmulas simbólicas y su vínculo con un entramado sociocultural específico, también abordaremos dichas fórmulas bajo el juego binario propuesto por Barthes, donde el par que nos incumbe apunta hacia una noción: qué fortalece/debilita a la comunidad imaginada.

4.1.4. Construcción del filme nacionalista

Cuando decimos que las dimensiones significantes elegidas nos servirán para ver cómo se confeccionó el imaginario nacionalista, es porque éstas nos ayudarán a identificar una serie de principios, que desde el punto de vista socio-histórico, implica el concepto de nación¹, por recordar algunos: la idea de sacrificio, la identificación de la otredad, la exaltación del pasado con el presente, el sentido de unidad y la pertenencia geográfica. Así pues, cada que abordamos una dimensión nos concentramos en ver de qué manera ésta significa algunos de esos principios, pero también en reconocer a qué repertorio simbólico imaginario apela el discurso nacionalista de Emilio Fernández.

¹ Cfr. Capítulo 2.

4.2. ANÁLISIS FÍLMICO

RÍO ESCONDIDO

La película *Río Escondido* fue realizada en 1947, la producción corrió a cargo de Raúl de Anda; bajo la dirección de Emilio Fernández y la adaptación de Mauricio Magdaleno. La fotografía correspondió a Gabriel Figueroa, con la edición de Gloria Schoemann. Teniendo como actores principales a: María Félix, Fernando Fernández, Carlos López Moctezuma, Arturo Soto Rangel y Columba Domínguez. La película se filmó en Tulpetlac, Estado de México; fue premiada con varios arieles y obtuvo reconocimientos en Europa.

Sinopsis:

La historia comienza en la Ciudad de México, donde Rosaura, maestra rural (María Félix), tiene una cita con el presidente de la República en Palacio Nacional; aquél le encomienda a la profesora que vaya al distante pueblo llamado Río Escondido a cumplir con su enseñanza. Al llegar al mismo, advierte que su labor no será fácil pues el lugar se encuentra bajo el poder del cacique Regino Sandoval (Carlos López Moctezuma), quien incluso desafía el poder presidencial para imponer el propio. Contra todas las penalidades que le ocurren, incluido el mal cardíaco que padece, Rosaura encara el poder del cacique, quien, aferrado en poseerla, entra por asalto una noche a la escuela donde ella duerme para violarla; ésta termina por asesinarlo a balazos, iniciando así una rebelión en el pueblo.

Al final, ella muere de su mal cardiaco, angustiada por cumplir el mandato del presidente, según la misma Rosaura cuenta, momentos antes de morir, a Felipe (Fernando Fernández), médico quien al igual que ella ha sido enviado por el presidente a curar a los moradores de un pueblo cercano.

4.2.1. Dimensión textual

Como mencionamos, en esta ocasión centramos nuestra reflexión en lo que ocurre en cuatro espacios: el de Palacio Nacional, la escuela, la iglesia y la cantina, para identificar cómo en ellos se representan ciertos principios asociados al ideal de la nación.

Palacio Nacional:

Puesta en escena

La primera secuencia de la película presenta el zócalo de la Ciudad de México, en éste la bandera ondea en el asta, también se ve la Catedral. Un movimiento de cámara panorámico muestra la fachada de Palacio Nacional, una voz femenina canta repetidas veces: ¡México!

Luego aparece a cuadro, de espaldas, una mujer que corre presurosa por el exterior de Palacio Nacional, frente a la puerta de éste se detiene y observa hacia el interior, después levanta la mirada para recorrer la fachada del edificio y se detiene a contemplar el campanario que en lo alto deja ver a la bandera; la

campana “le habla” a la mujer, le dice que ella es la campana que llamó a la libertad a México y que suena cada 15 de septiembre.

La mujer entra al patio central, el cual ahora también “le habla”, con voz masculina le asegura que él es el Patio de los Presidentes de México y el corazón de la patria, le advierte que si se anonada por el peso de su grandeza es porque es la historia; le revela, además, de manera profética a lo que va: “Vienes a ver al presidente de la República”, y le indica que suba por la escalera.

Comienza el ascenso hacia el despacho del presidente, conforme avanza van desfilando a su paso los murales de Diego Rivera que cubren las paredes de las escaleras. La voz masculina le explica a la mujer los personajes que se ilustran en el mural, quienes además representan diversos episodios de la historia de México. En la pantalla aparecen las imágenes del mural a veces solas, y otras tantas con la mujer observándolas. El discurso que da la voz, no se olvida en mencionar el sacrificio y las luchas emprendidas por los héroes que ofrecieron su vida por el bien de la nación.

La voz apresura a la mujer para que llegue con el presidente. Ésta se detiene frente a una puerta, la cual deja ver un largo pasillo, la mujer recibe la indicación de no temer y continuar adelante, “Siempre adelante”. La misma voz le pide no cohibirse, pues en ese momento se encuentra en el salón de recepciones, el cual “Han pisado grandes personalidades, pero ninguna mejor que tú”, le advierte. La mujer continúa hacia otra oficina, siempre aparece sola, ahora se le

indica que ése es el Salón de Embajadores, ahí están colocados los cuadros que muestran a Hidalgo y Juárez, de nueva cuenta se le recuerda quiénes son y lo que hicieron por México.

La mujer sigue desplazándose hasta un salón donde hay varias personas, cruza entre ellas, sin que nadie la mire, en ese momento sale de una oficina otro grupo de personas, caminan en sentido opuesto al que lleva. A diferencia de ella, quien usa vestido largo, rebozo y trenzas, las mujeres que salen visten faldas cortas, zapatillas, diversos peinados y sin rebozo; los hombres todos visten de traje.

La mujer se acerca a la oficina y le dice al guardia que está en la puerta que tiene una cita con el presidente y le muestra un papel. Éste lo lee y responde que los maestros son los que se retiran en ese momento, que la cita con ellos era a las once. Ella se justifica diciendo que viene de muy lejos. Se le permite la entrada, pasa a la oficina con el mismo paso que ha traído desde que pisó los primeros salones: lento y reverencial.

Frente al presidente, ella se inhibe, de éste sólo se ve la espalda, el cual le habla de manera solemne al decirle que su nombre, "Rosaura", aparece en una lista de maestros rurales que se han distinguido por su labor. Le hace ver que acaba de inaugurar su gobierno y está dispuesto a acabar con los grandes problemas de México, y remarca: dicha empresa no es labor de un solo hombre, ni siquiera del presidente, sino que requiere de la ayuda de los mexicanos. El

presidente le recuerda: los campos que están improductivos y deberían producir el alimento del país, el terror desatado por los políticos inmorales que han abatido la economía del país, el analfabetismo, la carencia de agua y carreteras; por eso la ha convocado, porque sabe que cuenta con la ayuda de los buenos mexicanos. La maestra conmovida responde: “sí señor presidente”.

El mandatario se pone de pie y le indica: “Solamente haciéndonos a la decisión de ir hasta el sacrificio podemos cumplir con México y nuestro corazón. Irá a Río Escondido.” El presidente se ve alto en la sombra que de él se refleja en la pared, ella se ve pequeña, conmovida pero decidida. Él termina: “depositando su confianza en ella” y pidiéndole que le informe de sus resultados, finalmente culmina: “gracias por tanto fervor a nombre de México, señorita Salazar.” Se despiden y ella sale de la oficina.

Al salir de ésta el guardia indica a los hombres (ahora se sabe son doctores) pasen a la misma; entran rápidamente y uno de ellos tropieza con Rosaura, quien cae al piso; el hombre que la tiró regresa y junto con un hombre de edad mayor la levantan, en ese instante éste y ella se reconocen. La mujer ha sido su discípula, al informarle Rosaura a su ex maestro qué hace ahí y su misión, él le responde: “¡Eso es imposible, usted está enferma y bien lo sabe, y no puede hacer eso!” Ella le ruega que no le diga nada al presidente y se marcha. El doctor más joven pregunta al maestro sobre la mujer y éste responde que era una brillante alumna de biología; sin embargo, él le impidió continuar estudiando pues padece de un mal cardíaco y que el día menos esperado morirá. El guardia los apresura a

entrar a la oficina, lo cual hacen mientras Rosaura desaparece por el pasillo del salón de Palacio Nacional.

Su vínculo con la nación:

Sin lugar a dudas, este espacio de Palacio Nacional se muestra altamente significativo como lugar que sintetiza ciertos requisitos del ideal de nación. De entrada hay una serie de elementos que van dando cuenta de ello; pero en especial, este espacio apela a uno de los principios decisivos para impulsar la comunidad imaginada: la construcción de una historia compartida. Desde que Rosaura mira la entrada de Palacio Nacional este discurso se va anudando: la campana está ahí para recordar la lucha de independencia de los mexicanos y para no olvidar una fecha vital, el 15 de septiembre.

Cada paso que recorre la profesora en el Palacio Nacional es una especie de camino al pasado, por lo menos hasta antes de entrar a la oficina del presidente. La misteriosa voz no hace sino anclarla a los acontecimientos que han permitido hacer a la patria, donde la noción del sacrificio está todo el tiempo presente. Principio que a momentos parece desconcertar a la maestra, quien aparenta huir por los pasillos del edificio, detenerse de golpe, mirar sorprendida y asustarse por lo que le van contando.

La escalera del palacio, con los frescos de Rivera, apuntalan de manera definitiva ese apelar a la historia para hacer la conciencia nacionalista. Subir las escaleras es ir dándole vuelta a las páginas de un imaginario libro de la historia del

país. Rosaura se detiene y contempla cada etapa como para interiorizarla; la voz guía que la acompaña abre su presentación de los murales con la frase: “Esta es la historia de tu pueblo, la historia del pueblo de México.”

La historia así contada, por la voz, parece no tener fracturas, se inclina más por la unidad, e insiste en señalar que todos los personajes han caminado en un mismo sentido: para hacer a la patria. Los únicos cambios los da la música; primero, tambores para la época prehispánica; luego, una marcha; luego, *Adiós mamá Carlota*; luego, *La Valentina*; pero a final de cuentas un mismo bloque musical.

El espacio de Palacio Nacional no sólo sirve para entender a la historia compartida como básica para la construcción de la nación, sino que vincula el hoy con el pasado como algo irremediable. Si en el pasado se tuvo que luchar y sacrificar por la nación, hoy la situación no es diferente. Luego de que Rosaura en su ascenso por las escaleras se ha permeado de la historia, es arrojada a un pasillo que habrá de transitar para hacer lo que le corresponde por el país: su propio sacrificio.

Antes de pasar con el presidente, la maestra se encuentra de nuevo con dos héroes que están ahí para recordar la unidad del país: Juárez, “el indígena pastorcito que consagró su vida al pueblo”, pero también el criollo Hidalgo, que “dio al pueblo su primer bandera”, recuerda una voz en *off*. El estandarte que trae

Hidalgo deja ver claramente el icono que representa por antonomasia la unidad nacional: la virgen de Guadalupe.

El recorrido que ha hecho Rosaura en Palacio Nacional, sin duda, ha sido significativo, éste la ha conducido frente al “depositario” de la historia, el presidente de México, a él la profesora lo mira con la misma expresión con la que ha venido mirando el campanario, los murales, las pinturas, ahí se prolonga la lucha por la nación.

El discurso del presidente no da lugar a dudas: los que están ahí, citados por él, son los que ya entendieron la ruta de la historia, los que ya comprendieron su importancia, los que saben que ésta exige sacrificios, porque así se construye la nación.

Puesta en cuadro

Como hemos mencionado líneas atrás, en este punto nos encargamos de identificar los aspectos formales de la película *Río Escondido*, a partir de los espacios ya referidos. La especificidad del lenguaje cinematográfico que por el momento nos interesa tiene que ver con los encuadres y la iluminación.

Veamos entonces cómo la cámara significa el ideal de nación en el espacio de Palacio Nacional. Desde que Rosaura llega a las afueras del edificio, la cámara exalta el lugar; cuando la maestra mira hacia la campana, el movimiento lento en

tilt up de la cámara lo hace ver inmenso, como una fortaleza. Y este será un recurso constante en este espacio.

Si bien la maestra es privilegiada con los *close up*, hay un intento de la cámara por equilibrarla respecto al sitio donde se encuentra: “el corazón de la patria”. Por ello, a un *close up* de ella, viene un plano abierto que muestra la grandeza del sitio donde se halla. Así ocurre antes de entrar al Palacio, primero se ve su rostro sorprendido, luego, el siguiente plano presenta su silueta pequeña parada en la puerta de éste.

El juego de encuadres en picada y contrapicada adquiere en este espacio también un uso significativo y constante, así, es un plano en picada el que muestra a Rosaura cuando cruza rápidamente el patio de Palacio Nacional, mientras la voz en *off* le dice: “Si sientes que te anonadas con el peso de mi grandeza es porque soy la historia”, la cámara en picada acentúa esa sensación del peso de la historia que cae sobre la profesora.

Luego, cuando la maestra está al pie de la escalera de nueva cuenta la cámara en picada la capta; la toma deja ver la larga escalera, un trozo de los murales y a ella en la esquina inferior derecha. A partir de que inicia el recorrido, los planos de detalle se concentran en los frescos de Diego Rivera, la cámara aquí siempre es fija, como para no dejar lugar a dudas del peso de la historia en la construcción de la nación. Sólo hay un momento en el que la cámara se mueve en esta parte de los murales: cuando llega a la época de la Reforma, ahí hay un

movimiento lento hacia arriba que culmina por revelar a un personaje: Benito Juárez, quién será referido a lo largo de la cinta. Incluso es en esta parte del mural donde más tiempo permanece la cámara.

El plano general y el *medium close up* que se alternan, acompañan a la maestra en su recorrido por los salones de recepción, no obstante ese equilibrio de planos termina cuando entra al despacho del presidente y es una cámara en picada la que la recibe; un nuevo orden se impone: ella se ve pequeña mientras el presidente, de quién sólo se ve la silueta, se ve enorme.

Prácticamente, toda la plática que sostiene Rosaura con el mandatario, ella es privilegiada por el *médium close up*, para acentuar su rostro conmovido por lo que escucha de aquél. Los planos más largos de la secuencia ocurren aquí, los momentos en los que aparecen juntos, él (aunque nunca se le ve de frente) siempre es encuadrado superior a ella, incluso hay una escena donde de él solo se ve su sombra reflejada en un muro, pero aún así ésta se ve muy grande respecto a la maestra.

Al final, cuando se despiden, la cámara que ha permanecido fija se mueve hacia arriba para en una picada captar a Rosaura mientras sale de la oficina y exaltar la imagen del presidente, que en las penumbras del salón se confunde con una escultura de forma humana que hay en el despacho, y la cual llega hasta el techo. La cámara ha tratado de igual manera, en éste espacio, al presidente y a los demás símbolos de la nación que ya han aparecido: exaltando sus

dimensiones, prolongando y encarnando una noción: la de la historia vista en un hombre, el presidente. Por ello, este concluye: “Gracias a nombre de México, señorita Salazar, por tanto fervor”.

La iluminación también toma un lugar importante en la construcción del discurso nacionalista en este espacio, y es que la profesora parece un ser “iluminado”, con una misión, casi mítica, que cumplir, ¿por eso se llama Rosaura? La escena que la presenta en la puerta de Palacio Nacional la muestra bañada por la luz que recibe del exterior, mientras en el interior del recinto todo permanece oscuro.

La penumbra es una constante en el edificio y así permanece prácticamente todo el recorrido que hace la maestra, sólo se rompe a momentos: ya para hacerle un *close up*, ya para mostrar los murales de Diego Rivera. Las sombras aquí a veces también se vuelven significativas: cuando Rosaura sube corriendo el último tramo de las escaleras rumbo a la oficina del presidente, su sombra proyectada en la pared da el efecto de correr a la inversa de ella, como para incrustarse dentro de los murales.

Conforme la maestra avanza, la iluminación es más escasa, sólo cuando está en el salón de recepción, la luz de los candelabros la ilumina; la atmósfera se presume sagrada, casi religiosa, ¿de ahí la oscuridad que ha envuelto su recorrido? No obstante la poca luz, aquí la maestra siempre es iluminada. Ésta camina a paso preciso al centro del salón, debajo exactamente de los

candelabros, nunca a los costados; algunos planos generales que la toman desde la entrada al salón, recrean una imagen en la cual parece que la maestra tiene un aura, formada precisamente por los candelabros sobre su cabeza.

Cuando los candelabros se acaban, a la entrada de la oficina del presidente, la profesora queda junto a una ventana que de nueva cuenta la ilumina. El paso al interior del despacho del presidente es el de más oscuridad, ¿ha llegado al centro de lo sagrado? Casi nada se ve. Incluso la conversación que sostiene con el mandatario es prácticamente con una sombra, éste nunca se observa completamente. Hay un momento de más iluminación y ni así se hace presente, pero sí se acentúa el juego de dimensiones: ella pequeña ante una sombra gigante reflejada en la pared, la del presidente. La oscuridad que oculta a éste y la voz que se escucha del mismo sugieren otro vínculo con el pasado histórico, pues de la misma manera se han dirigido a Rosaura otras voces a lo largo de esta secuencia: la de la campana y la de la historia.

La escuela

Puesta en escena

De entrada, éste es un territorio inexistente, cuando Rosaura llega a la escuela se encuentra con que la misma es utilizada por Regino como caballeriza. Luego de que Felipe, el doctor, negocia con el cacique que repare la escuela a cambio de curarlo de la viruela que lo aqueja, la maestra por fin puede iniciar su cometido. La primera secuencia de este espacio recuperado muestra a la

renovada escuela, rodeada por un ambiente casi desértico, como haciendo contraste entre el territorio de Regino y ese nuevo espacio purificado.

Enseguida se ve a un grupo de niños de distintas edades, atentos, esperando el inicio de la clase. La profesora pasa lista al grupo, a cuyos apellidos indígenas le sigue un nombre español: Tetelqui Ponciano, Tlahuatzin Cándido, Xaustle Ambrosio; al finalizar, la maestra contempla de manera casi maternal al grupo y se pone de pie; se observa un cajón que cuelga del techo, interponiéndose entre ella y el grupo, dentro está el bebé que ella adoptó junto con dos hermanos de éste: Raquel y Goyo, pues su madre murió de viruela. Recorre de nuevo con su mirada al grupo hasta que sus ojos caen sobre un cartel que, entre la penumbra, muestra a un indígena vestido de manta, sentado con las piernas recogidas hacia su pecho y con la cabeza inclinada que cubre un sombrero, en franca muestra de holgazanería; sobre él destaca como signo de reprobación un tache, que remata el discurso que inicia la profesora acerca de la importancia de la educación para los mexicanos como vía para engrandecer a la patria.

A la par que inicia el discurso, aparece detrás de Rosaura, precisamente en la pared opuesta que ocupa el cartel citado, uno con la imagen de Benito Juárez. Un ábaco que nunca sale de cuadro, contrasta el orden de sus esferas, debidamente alineadas, con el desorden de los niños: unos tirados en el suelo, otros de pie, amontonados y sucios.

La siguiente secuencia en el espacio de la escuela presenta a la maestra dando clase a sus alumnos; la lección trata sobre Benito Juárez. El grupo, a diferencia de la secuencia anterior, ahora presenta a los niños desde sus pupitres alineados, en orden y limpios. Incluso la escena organiza una composición ascendente donde aparecen primero los niños, luego la maestra y sobre ella el cuadro de Juárez. De éste la maestra destaca su fe y patriotismo, su condición indígena, su lucha contra los “malos mexicanos”, así como su ejemplo perpetuo en la historia de México.

Afuera de la escuela está Regino, quien ha escuchado desde hace un buen rato la clase de Rosaura, aquél se sorprende cuando escucha que la maestra secunda la respuesta de un alumno que contesta a otro sobre lo que hay que hacer si los malos mexicanos no se quieren convertir en buenos: “pues se les quiebra”.

El siguiente momento en la escuela ocurre cuando Rosaura entra a su clase, luego de sentirse ofendida por la propuesta de Regino de que viva con él; recorre el salón, ahí toma su sitio y pasa lista; en ese momento irrumpe Regino, ha entrado al espacio que hasta el momento había sólo visto desde afuera. La maestra arremete frente a su grupo contra el cacique descubriéndolo como un hombre ambicioso, mezquino, que no cumple su cometido como presidente municipal, como representante del pueblo que se sacrifica por el bien común; lo acusa de querer llevarla a vivir con él, pero advierte que su hora ha terminado pues exalta que hay un presidente dispuesto a acabar con esos vicios. Los

insultos al cacique son incesantes; luego de echarlo de la escuela, Rosaura desata en llanto sobre su escritorio. El grupo, atónito, se acerca para cobijarla.

La historia continúa y la escuela aparece de nuevo, en esta ocasión para enmarcar un funeral; Goyo ha sido muerto por Regino a balazos, tras intentar robar agua del aljibe de éste. En la escuela se realiza el velorio. La escena muestra el interior de la escuela, ahí está reunido prácticamente todo el pueblo. Una banda de música formada por niños toca para despedir a la víctima. Afuera se escucha el sonido repetido de una campana. En la escuela sólo se oyen, además de lo anterior, lamentos y llantos de la gente que simétricamente acomodada (unas mujeres, entre ellas Rosaura, forman un triángulo; los hombres y mujeres se ubican en grupos perfectamente alineados) aparece en una serie de flashazos. Raquel, hermana de la víctima, llora sobre el féretro y la maestra se acerca para consolarla y le dirige unas palabras de aliento que le hacen ver: el sacrificio de Goyo como parte de los mártires de México, cuya “sangre fue necesaria para fertilizar el destino del país”.

En ese instante llega una mujer para indicarle a Rosaura que el cacique está afuera exigiendo que entierren ya a Goyo. La maestra sale para encararlo y decirle que: “a su víctima la velaremos toda la noche y a mí sólo muerta me echará de Río Escondido”.

Un último momento en el espacio que nos ocupa ocurre casi al final de la película. Es de noche, Regino entra por la fuerza a la escuela para violar a

Rosaura; transgrede el espacio que aquélla le ha exigido evite cruzar. Se ve al cacique forzando la puerta, luego a la maestra que despierta tras escuchar los ruidos. La cámara permanece afuera de la escuela; sólo se escuchan los forcejeos y gritos de la maestra; los criados de Regino miran también desde afuera de la escuela. Se oye un disparo, se abre la puerta, sale el cacique trastabillando, a su izquierda se ve el cartel que muestra al “mal mexicano”, detrás viene Rosaura, para rematarlo y darle muerte.

Su vínculo con la nación:

Veamos ahora cómo este espacio de la escuela representa a la nación a partir de las nociones que comentamos anteriormente.

Como recordamos, la escuela no existe en *Río Escondido*, simbólicamente ha sido tragada por lo salvaje: pues ese espacio de civilización es ocupado como caballeriza. Es a base del sacrificio (los insultos, maltratos, ofensas y golpes) que sufre Rosaura que la escuela puede ser una realidad. Así se propicia el espacio de la otredad, el polo opuesto a Regino. La exaltación de la otredad, en este espacio, se pone en relieve: el “buen mexicano” contra el “mal mexicano”, hecho que se manifiesta a través de los discursos de la maestra, o de la imagen de aquel mexicano representado en el cartel y reprobado con un tache.

Este espacio de la escuela, convoca también a la diversidad pero para fundirla en una sola (recuérdese los apellidos indígenas y nombres españoles de

los niños en la escuela). Se apela de esta manera al principio de integración como fórmula para construir a la nación.

Pero el espacio de la escuela, apela también a otras nociones: entre ellas a aquella que sin duda es invaluable en la construcción de nación: la historia compartida y sus símbolos personificados; y ahí está Benito Juárez, quien en todas las secuencias de dicho espacio aparece exaltado: ya por los discursos, por la cámara o por la luz.

El espacio de la escuela es un territorio que incluye y excluye a la otredad. Al buen mexicano, “ese santuario donde se deposita la fe de México”, lo cobija; es deseable para la patria, para la nación; al “mal mexicano”, lo repele. Regino no entra con facilidad ahí; lo mira desde afuera, hay una fuerza que lo aniquila. Cuando se decide entrar por la buena a ese espacio, que no es suyo sale mal parado, es insultado y expulsado. Cuando decide entrar por la fuerza (para violar a la maestra), es asesinado.

Si la idea de nación convoca los principios de unidad, orden y equilibrio, la representación de esto bien cabe en este espacio: cuando Rosaura recibe al grupo, éste se muestra como una masa amontonada que extrañada la mira; a partir de la siguiente secuencia, el grupo aparece en filas equilibradamente ordenadas; incluso al final, cuando velan a Goyo, la simetría de los distintos grupos que están ahí, presume una unidad; hasta las veladoras están formadas

simétricamente; ese espacio es un sólo cuerpo, que comparte el sacrificio de Goyo, “cuya sangre fertilizará el destino de México

Puesta en cuadro:

Los encuadres que construyen el discurso visual en la escuela se significan en varios momentos: cuando Rosaura llega por primera vez a la escuela, la escena se presenta en un plano abierto y en contrapicada, la maestra en la esquina inferior derecha de la pantalla se ve pequeña ante el recinto, el encuadre sugiere la importancia del lugar; un encuadre más sube a la cúspide del sitio para revelar las letras: escuela, que en cámara fija permanece por algunos segundos.

Cuando la escuela aparece a cuadro, su fachada siempre aparece plena, es decir, siempre son planos abiertos los que la presentan, nunca aparece fragmentada; los límites de su espacio son exaltados.

Pero dentro de la escuela, dos son las fórmulas a las que se recurre constantemente: el *medium close up* y el *close up*. La sensación de cercanía que estos encuadres procuran son indispensables para el ideal nacionalista: llevan al reconocimiento de la población, pero no de cualquier población, es la de los pobres de México. La intención también es dejar ver el detalle, los rincones del salón, los muros, los pupitres, los rasgos de los niños y, evidentemente, a la maestra.

A la profesora la privilegia el *close up*, pero en particular cuando habla sobre la nación, cuando recibe al grupo y habla de la importancia de la educación para hacer de México un país más justo, cuando habla de los indígenas, cuando recrimina al mal mexicano como obstáculo para el progreso o cuando exalta la labor de Benito Juárez.

Pero la cámara, en el espacio de la escuela, también impone un orden: cuando muestra al grupo desde el fondo del salón, la composición en contrapicada va en ascenso: primero, los alumnos en sus pupitres, arriba de ellos, la maestra, y en la cúspide, sobre la maestra, como la imagen protectora, la foto del Benemérito de las Américas. La imagen de Juárez, en este espacio, de hecho, casi nunca sale de cuadro.

Esta organización formal de los encuadres sólo se interrumpe cuando Regino entra a la escuela, la calidez y la cercanía se deshacen y se alejan con la cámara que se hace distante para mostrar las situaciones a partir de planos americanos y planos generales.

Pero también otro modo de significar el espacio de la escuela con la cámara, es evitando el movimiento, pues lo que ahí ocurre constantemente se plasma siempre con cámara fija, como para detener el tiempo y afianzar los acontecimientos, incluso este recurso suele ser excesivo en dos momentos: cuando Rosaura habla de Juárez y su sacrificio por la patria, la cámara permanece inmutable un minuto doce segundos. El otro, cuando frente al grupo, la maestra

insulta a Regino, quien soporta el minuto y medio de improperios frente a la cámara del mismo modo. Las imágenes así significadas parecen dejar en claro qué es lo deseable para la nación, pero también aquello que la aniquila.

El uso de la cámara en *dolly* pretende ser descriptiva, en especial en el funeral de Goyo: se desplaza del interior de la escuela hacia fuera, para mostrar el duelo, la tristeza y como para dejar con su pena a los dolientes; pero también para mostrar a un pueblo unido que se pone de pie a un mismo tiempo cuando Regino intenta obligar a Rosaura a que entierre a Goyo y se acabe el funeral. La maestra exalta la unidad del pueblo como necesaria para luchar por el bien común, que es decir, el de la nación.

La función de la luz en el espacio de la escuela, podemos decir, resulta maniqueísta: los motivos que se asocian al ideal de la nación se exaltan con la luz; a los opuestos, a las otredades las marca la oscuridad. Así queda sugerido desde las primeras secuencias: cuando Rosaura ve por primera vez la escuela, a pesar del cielo anubarrado, la fachada de la iglesia parece resplandecer. No obstante, cuando pregunta al criado de Regino, que se halla dentro del recinto, si ésta es la escuela, el personaje apenas si se ve, todo es oscuridad; aun cuando la cámara permanece dentro de la escuela, la luz viene desde afuera, desde donde se encuentra la profesora. El territorio usurpado es penumbras, pertenece aún a la oscuridad.

La situación cambia a partir de que la escuela es recuperada. Las imágenes dentro del lugar siempre tendrán luz, la maestra y sus alumnos son iluminados por la que entra por las ventanas del salón, éstas dibujan sus formas sobre la pared, que en semicírculos en la parte superior delimitan a los niños y a la maestra, en una especie de aura que los protege.

Los discursos a la nación y sus héroes también son subrayados por la luz. Cuando Rosaura habla acerca de Juárez y lo muestra a sus alumnos, un haz entra por la ventana y lo ilumina constantemente; de hecho todos los planos donde en lo sucesivo la imagen del Benemérito aparece no deja de presentarlo de esta manera. En el caso opuesto, el cartel que muestra a la otredad, al “mal mexicano”, está en un muro donde la sombra es la que domina.

La oscuridad sólo dura algunos momentos en la escuela: cuando Regino entra para violar a la maestra. No obstante, será precisamente desde las afueras de la escuela, de donde arrancará la rebelión del pueblo que ilumina con antorchas la noche.

La iglesia:

Puesta en escena

Veamos ahora otro espacio, el que corresponde a la iglesia. El primer momento en que aparece ocurre cuando el cacique, Regino, jinetea un caballo

para que le tomen fotos fuera de la iglesia, ésta como el resto del pueblo se ve sola y abandonada.

Escenas más adelante esto se comprueba, Rosaura, el doctor Felipe y los tres niños (que ella ha adoptado, pues éstos acaban de quedar huérfanos) llegan a la iglesia en busca de posada. Para su sorpresa la puerta de la iglesia está cerrada y clausurada por dos troncos. El grupo rodea el recinto y por fin entran, ya ahí oyen ruidos, luego gritos y alboroto, son los criados de Regino que han cruzado a caballo el atrio de la iglesia exigiendo que les abran.

Al interior todos se asustan. Rosaura y Felipe se adelantan para decir que ellos les responderán; el padre los detiene y les indica que él lo hará, en esto están cuando el grupo de criados irrumpen dentro de la iglesia, avanzan sobre sus caballos hacia el padre y sus acompañantes. Se ve la imagen de cristo. Brígido, uno de los enviados del cacique la mira sorprendido, se quita el sombrero y pide calma, y les dice que no tengan miedo, que sólo han ido por el doctor para que atienda a su jefe a quien le ha dado la viruela. Se oye que el niño llora, Rosaura y el cura vuelven a mirarlo y luego se miran entre ellos sorprendidos. Brígido observa de nuevo la imagen de cristo y luego repara: “¡vámonos fuera de la casa de dios!”, dirigiéndose a sus compañeros, quienes salen. La imagen de cristo aparece de nuevo vigilando desde una pared.

Otro pasaje en la iglesia: se le ha avisado al pueblo que se forme en la plaza para que los vacunen contra la viruela, pero los criados de Regino obligan a

la gente a punta de fusil, ésta asustada corre, es un caos; Rosaura va a la iglesia y en el atrio le dice al padre que haga algo, éste responde: “Pero que puedo hacer yo”, a lo que ella le ordena señalándole con un rifle que le ha quitado a Brígido: “¡pues válgase de la campana!”. El párroco la obedece y hace repiquetear la campana, el pueblo al escucharla se calma y responde al llamado. Rosaura regresa el arma a Brígido quién sorprendido la observa. La gente entra a la iglesia, rodea al cura y éste les ordena que vayan a la plaza, pues el doctor los espera. Rosaura le agradece lo que ha hecho, pero él, apenado, agacha la cabeza y la mira sin responderle.

La iglesia a partir de este episodio es abierta. El cacique por primera vez la visita, cruza el atrio, entra a la capilla que está sola, al escuchar sus pasos el cura se asoma por un balcón y observa cómo el cacique se acerca a la imagen de cristo para persignarse, el cura lo mira sorprendido; luego, conmovido deja dibujar una leve sonrisa en su rostro.

Otro acontecimiento se recrea en el espacio de la iglesia: el pueblo se ha quedado sin agua, desesperados los moradores entran a la iglesia para sacar al Cristo y usarlo en un rito en la plaza para pedir por el vital líquido. El cura les dice que dura es la prueba que viven, que sufren por el agua que les niega en la tierra su verdugo, y añade: sobran ruegos y procesiones, tienen que enfrentar y “reclamar lo que les pertenece”.

En ese momento llega Regino, va borracho, cruza la iglesia abriéndose paso entre la gente, llega hasta el padre para encararlo, y a empujones lo lleva a un cuarto donde le pide que lo ayude a convencer a Rosaura de que se case con él, pues ella lo ha humillado, Regino le hace ver al cura que esa mujer tiene algo, que desde que llegó todo ha cambiado en el pueblo, que hasta él (el cura) que era ya sólo un “pobre borracho”, también ha cambiado. El cura se niega a lo que le pide el cacique, y le responde que si él se corrompió fue por culpa de Regino, pero que eso no va a volver a ocurrir, que ahora sí sabe cuál es su deber. Éste responde golpeándolo con un lazo en la cara.

Su vínculo con la nación:

En este espacio de la iglesia, dos nociones de la empresa nacionalista nos parece sobresalen de manera importante: la unidad social y el reconocimiento de la otredad. ¿Qué aspecto más importante para apuntalar el sentido de pertenencia colectiva que el religioso, en especial el catolicismo? Pues bien, tal principio resulta peculiar en la cinta. La iglesia se ha corrompido, el paisaje, a veces desértico, ha contagiado a la iglesia: no hay agua, pero tampoco hay fe.

El ministro de dios, el padre, se ha refugiado en la parroquia y ha dejado en un desarraigo espiritual al pueblo. Rosaura hace renacer ese ingrediente necesario para echar a andar a la nación. Ya antes la “historia” le ha recordado que Hidalgo tuvo como primer estandarte la imagen de la virgen de Guadalupe, como gran símbolo cohesionador. La maestra sabe que sin la unidad el esfuerzo es inútil.

El momento emblemático de la unidad, es cuando la maestra le ordena al cura que toque la campana y el pueblo, como un solo cuerpo, responde al llamado y entra a la iglesia. A partir de ese instante la parroquia permanece abierta, lo que supone la restauración de la fe, pero también la fe en la unidad, por eso el cura le dice al pueblo que no son suficientes los ruegos, deben unidos reclamar lo que es de ellos. El pueblo parece fortalecido, incluso no se intimida cuando aparece Regino, tal y como sí ocurría en episodios anteriores.

La otra noción que se distingue en este espacio es la de la otredad; sin embargo, ésta se muestra con dos rostros: el buen mexicano contra el mal mexicano. El primero, el sacerdote; el segundo, Regino. El cura se ha corrompido, pero a tiempo decide hacer el bien común que es hacer el bien a México, a la patria. Ya el presidente le ha dicho a Rosaura que para mejorar a la patria se necesita de los buenos mexicanos, la otredad que representa el cura es la deseable.

En la situación opuesta se encuentra la otredad indeseable, el mal mexicano, el cacique Regino; a éste lo marca la ambición, no entra a la iglesia para pedir por el bien común, entra para ordenar; este mal mexicano rompe la unidad; él ha mandado cerrar la iglesia; en suma, éste no cumple el requisito para construir a la nación.

Puesta en cuadro

La forma de significar este espacio a partir de la “mirada de la cámara”, presenta 3 tipos de planos que prevalecen: el plano general, el *medium close up* y los emplazamientos en contrapicada. Los planos generales muestran la evolución de la iglesia: primero, cuando llegan Rosaura y Felipe con los niños, presentan la desolación y abandono del recinto; luego, cuando la gente se encamina al atrio tras escuchar las campanas; finalmente, para encuadrar el momento en el que el cura le habla a los pobladores incitándolos a defender lo que les pertenece: el agua.

Los emplazamientos en picada y contrapicada, buscan imponer un orden jerárquico; la primera escena que muestra a Rosaura dentro de la iglesia, la muestra con una contrapicada, la cual la exalta en ese espacio. De igual forma la cámara toma el campanario de la iglesia; cuando el cura repiquetea la campana, la imagen se presenta con un encuadre a plomo, el cual hace ver al padre pequeño y débil, pues le cuesta trabajo jalar la cuerda que hace sonar a aquélla.

El cura sólo merece los encuadres en contrapicada, que lo muestran altivo, una vez que ha recuperado el espacio de la iglesia, por eso mira desde lo alto de un balcón de la iglesia cuando Regino entra a la parroquia. El padre ha recuperado su jerarquía.

La imagen de Cristo también es beneficiada por las cámaras en picada y contrapicada. Con esta última se presenta la imagen que deja ver a Brígido irrumpiendo en la iglesia, en lo alto se encuentra la imagen del Redentor.

En lo que toca a la luz, ésta significa este espacio de distintas maneras: la sorpresa de Rosaura y Felipe de encontrar la iglesia cerrada, se remarca con lo sombrío que presenta la fachada de ésta, y más aún cuando los personajes se retiran desanimados, en ese momento un fundido en negro llena la escena y sólo queda la silueta de la iglesia apenas perceptible. El espacio de la unidad espiritual está aniquilado. La oscuridad es lo que queda.

Incluso dentro de la parroquia todo está en penumbras, sólo Rosaura es beneficiada por la poca luz que se logra colar, mejor aun que el sacerdote. Cuando irrumpen los criados de Regino, el portal del edificio deja entrar la luz que de inmediato baña una imagen: la de Cristo. Icono que no dejará, en lo sucesivo, de aparecer iluminado, ya por las veladoras, ya por la luz que entra por las ventanas de la iglesia. Esto, incluso, marca un contraste sobre el cacique, quien al pie de la imagen religiosa se ve entre las sombras. El sacerdote, de quien hemos dicho, en su propia iglesia aparece en claroscuros, sólo cuando enfrenta a Regino, se ve privilegiado con una luz frontal.

La cantina

Puesta en escena

El primer pasaje que nos presenta este espacio ocurre cuando la maestra recorre el pueblo en busca de la escuela, al ver que ésta es ocupada como caballeriza decide buscar al presidente municipal que se encuentra en la cantina. Al llegar ahí un hombre sale a recibirla, al preguntarle por el presidente municipal éste responde desde adentro que se largue. Al aclarar que es la maestra que envía el presidente de la República, Regino responde que ahí no hay más presidente que él. La cámara permanece mostrando a la maestra desde la entrada de la cantina, como acentuando el desamparo; al primer intento de querer entrar, es lanzada a empujones por Brígido (el criado del cacique que salió a recibirla), y que ha mediado el diálogo entre ella y Regino.

Otro instante en la cantina: Regino, en “actitud preocupada”, ordena a dos de sus criados que saquen a Mercedes, su anterior querida, del pueblo, y la asesinen, para que no vaya a ir a México y lo meta en problemas con el nuevo presidente, pues “a lo mejor de veras están cambiando las cosas, allá en México”.

Dos secuencias pequeñas suceden en el espacio de la cantina: mientras el pueblo vela a Goyo, Regino, borracho, se queja del sonido incesante de la campana e indica a sus hombres que lo sigan, va ordenar a la maestra que entierren ya al niño. El otro instante: Regino se queja de los males que trajo para

él la maestra y dice a sus criados sus planes de atacarla, éstos lo escuchan atentos y salen detrás de él.

Si bien el espacio de Rosaura, que es decir el de la patria, es la escuela; el territorio de Regino es la cantina. Es un juego de opuestos. La cantina es un sitio que le va bien al cacique, incluso, es ahí donde nada se le opone; afuera lo ha tirado el caballo, en su casa se le ve diezmado por la viruela; en la iglesia, desde que llegó Rosaura, tiene problemas con el cura; en la casa que ofrece a Rosaura, ésta lo ha desairado, hasta en el aljibe de su casa ha sido desafiado; en la escuela, ni se diga, es el territorio que irrumpe y donde encuentra la muerte.

Su vínculo con la nación:

La cantina en su analogía con la idea de nación, sirve para mostrar a la otredad, al “mal mexicano” y su desproporción: ha cambiado el espacio de autoridad, justicia y orden que representa el palacio de gobierno, por la cantina; desde ahí gobierna este presidente municipal, quien, seguramente, nunca “pensará en el bien común” (como le ha dicho Rosaura a Regino en la escuela).

Es desde la cantina, lugar que sugiere el vicio, la holgazanería, la pérdida de juicio, desde donde Regino tira el desafío: “aquí no hay más presidente que yo”. Es el espacio de las “fuerzas oscuras” desde donde lanza a Rosaura, decide la muerte de Mercedes, y planea la violación de aquélla; desde este lugar, la nación, nunca podrá ser.

Puesta en cuadro:

Si el uso de *close up* y *medium close up* permite el reconocimiento y la cercanía con los principio de la nación, en el espacio de la escuela el mismo recurso es practicado por Emilio Fernández para el caso de la cantina. Sólo que aquí sirve para identificar a la otredad, al “mal mexicano”.

Salvo cuando Rosaura llega a la cantina a preguntar por por Regino, este espacio se significa con un plano americano. Luego la cámara emplazada en picada, del interior de la cantina hacia fuera, donde está parada la profesora, la hace ver en posición inferior; ella se encuentra en el espacio que le es ajeno.

El diálogo que entablan la maestra, Brígido (criado de Regino) y el mismo cacique se organiza, desde ese momento, a partir de *close up* y *medium close up*. El rostro, casi de súplica de la maestra, contrasta con el rostro recio, inconvencible del presidente municipal. Así la construcción del rostro del bien y del mal está dispuesto.

Asimismo es a partir del *medium close up* que las decisiones más radicales que Regino toma en la cantina son comunicadas (que por cierto son las que dan el empuje dramático a la película): cuando expulsa a la maestra, cuando manda matar a Mercedes (su mujer), cuando decide que va a tomar a Rosaura como esposa y cuando planea el asalto a la escuela para violarla. En todos estos momentos, el rostro del presidente municipal, que es el de la otredad se fija:

despeinado, sudoroso, escupiendo, borracho, metiendo lo dedos en el vaso de tequila para luego sacudirlos y limpiarlos en su propia ropa.

En el espacio de la cantina, la cámara también resulta “cautelosa”, es decir, predomina la cámara fija. Se detiene e inmoviliza las imágenes del mundo que afecta el ideal de nación, se concentra en mostrar lo que desmorona a la comunidad imaginada: la corrupción, el despojo. la ambición, la ignorancia, el vicio, el asesinato, etcétera.

Al espacio de la cantina, que es el espacio del cacique, le va bien la penumbra y la oscuridad. Cuando Rosaura busca a Regino en este sitio, ella permanece en la luz; él, aun cuando la cámara vira hacia el interior de la cantina para mostrarlo, apenas y se ve en el fondo de la misma. Lo que asegura que él está ahí es su recia voz que repele a la maestra. El resto de momentos que presenta este espacio, no cambia dicha modalidad: Regino de pie o en su mesa, solo o con sus criados, se mueve siempre desde la penumbra.

4.2.2. Dimensión narrativa

Rosaura

La profesora representa el caso típico del redentor. A ella se le ha asignado una tarea que tiene que llevar hasta sus últimas consecuencias. Parecida a un personaje mítico, en la primera secuencia de la película acude al llamado

propiciatorio, en una atmósfera casi sagrada le es conferida su misión. A partir de ahí es lanzada al mundo de las penurias, del sacrificio: se le ve caminando con dificultad, jalando su maleta por un interminable y solitario camino árido, sube y baja pendientes cansada hasta llegar a Río Escondido. Ahí recibe insultos, maltratos y bofetadas en “la mejilla” por parte de Regino; también enfrenta a la ignorancia y el desarraigo espiritual del pueblo.

La suerte de la maestra está a la vista, tendrá que luchar a contracorriente; sin embargo, su fe y su compromiso con la patria son suficientes para encarar todo aquello. La maestra poco a poco va cambiando la vida del pueblo, como ser iluminado, impone cambios en los sitios que pisa: la plaza pública, desértica cuando llegó al pueblo, poco a poco deja ver a sus habitantes; la escuela recobra la vida, la iglesia también; incluso ha devuelto la fe al cura que como antes ha dicho Regino: no era ya más que un pobre borracho.

La maestra lleva la palabra, la revelación que habrá de liberar al pueblo, la anuncia a los niños en la escuela, al padre en la iglesia, a la gente en las calles, al propio cacique, a quien varias ocasiones desafía; su respaldo: la historia, la patria, el presidente, los héroes, en particular, Juárez.

Pero como todo personaje mítico, está condenada a no ver los frutos de su esfuerzo, desde el principio se rumoraba su destino: el sacrificio, presagiado por los murales de Rivera, por la historia que “le habla”, por el mismo presidente de la República. En todo su recorrido ha experimentado algunos sacrificios, pero al final,

el último sacrificio reclama su vida, y muere del mal cardíaco que la aqueja. El círculo se cierra, ha dado su vida en pro del pueblo, por su nación.

Físicamente, la maestra tiene rasgos distintos a los de los pobladores de Río Escondido, no obstante, su vestimenta la vincula con ellos, pues usa vestidos largos (sin escote), zapatos bajos, rebozo, cabello largo y trenzado. Su ropa incluso contrasta con el de las maestras que en la primera secuencia también han sido convocadas por el presidente. Ahí ninguna mujer va así, aun cuando se supone ellas también son maestras rurales, por el contrario, esas profesoras usan vestidos o faldas a la rodilla, sacos y zapatillas. La cercanía de la maestra Rosaura con los desprotegidos, parece así, no dejar lugar a dudas.

En cuanto a su gradación, Rosaura es la protagonista, ella es quien tiene la misión de instruir y apuntalar el ideal nacionalista. De sus decisiones y acciones el drama va marcando los rumbos. Si hacer la nación significa estar dispuestos al sacrificio, ella es quien sintetiza el sacrificio mayor. Por el lado de la especificidad de la significación cinematográfica, la maestra es quien más es exaltada por la cámara, especialmente por los *close up* y la iluminación. Cuando ella habla, sobre todo al referirse al país, la música ambiental se omite, la cámara se olvida de los movimientos, y el tiempo se congela; los planos que más duran (a veces de más del minuto dieciséis segundos), ocurren en estas ocasiones. Sus expresiones antes bien resultan también discursos.

La complejidad del personaje se define por la tenacidad, pese a los padecimientos que casi al inicio de la película experimenta, no claudica, pone en riesgo su vida sin mayor problema. Rosaura es un personaje redondo, sus principios son inalterables, incluso Regino los pone a prueba cuando le ofrece un casa confortable, ofrecimiento que ella rechaza. En ningún momento duda de su labor; por el contrario, el reto parece templarla: su andar cansado y encorvado con el que llega al pueblo, poco a poco queda atrás y se muestra más altiva, pero en especial, en la escuela, su territorio. El personaje de Rosaura no sufre alteración alguna, por el contrario ella es la portadora del cambio en el pueblo.

Regino

Regino es la encarnación típica del cacique, prolongación, sin duda, del mal, y es que de él no se sabe el origen de sus actitudes (si es que existen), actúa para dañar. Apenas aparece a cuadro e irrumpe amenazadoramente jineteando un caballo negro, precisamente afuera de la iglesia; temerosos y arrinconados unos cuantos pobladores lo miran. En el primer minuto y fracción, desde que apareció, ya ha amenazado a sus criados, golpeado al caballo, a la misma Rosaura y a un anciano que se ha atrevido a pedirle que no le pegue a una mujer.

Regino se ha adueñado del pueblo, se niega a que quemen una casa donde murió una mujer de viruela, porque “esa casa es mía como todas las de la calle”, responde al doctor al saber de tal intención. Impone su ley en el pueblo, la cual sus cómplices secundan. “Aquí no hay más ley que la de mi jefe”. Está sobre todas las cosas y le responde a Rosaura cuando ella le informa que la envía el

presidente: “¡Aquí no hay más presidente que yo!”. Dios no le preocupa, con troncos ha clausurado la puerta de la iglesia. Una vez abierta, entra hasta donde se encuentra la imagen de Cristo, se hinca, no se sabe qué pide, pero imágenes más tarde ordena a sus criados que maten a Mercedes, su esposa, ¿sólo le informó al creador de la vida que él va a destruir? El cacique se presume al nivel del Todopoderoso, y en la segunda entrada a la iglesia para exigirle al padre que le entregue a Rosaura, desafía: “¡Sébase que no me quito el sombrero aquí, ni en ninguna parte!”.

Cabalga como un jinete del Apocalipsis: la peste: irrumpe a caballo, se dice de él que “desde que llegó ese hombre se acabo la vida del pueblo”, y se nota; todo está abandonado, prácticamente ninguna casa se mantiene en pie, el ambiente es desértico: árboles secos y suelo árido. Además, el presidente municipal ha quitado el agua al pueblo. A su paso todo desaparece, pocos son los planos donde el cacique se ve con la gente del pueblo, cuando transita por Río Escondido, aparece solo, excepto, obviamente, con sus secuaces. Él resulta más dañino que la viruela que amenaza al pueblo y que el doctor logra controlar.

La rudeza caracteriza el físico del cacique, su rostro es amenazador, casi nunca se le ve sonreír, su nombre parece anunciar algo de él en la cercanía con la palabra Regio. Las arrugas de su rostro acentúan su rudeza. Usa el pelo largo, que a veces en sus arranques de ira se despeina, sudoroso; casi siempre viste de negro su ropa de ranchero; sus objetos cercanos son: la pistola, la botella de tequila, el caballo y el fuate.

En términos de gradación es el antagonista de Rosaura, él está para obstaculizar la labor de la profesora. No tiene misión alguna que cumplir a pesar de ser el presidente municipal. Regino hace eficaz el círculo dramático. Él junto con la maestra es quien más aparece en la pantalla y evidentemente es exaltado mediante de determinados planos, donde el *close up* es recurrente; la penumbra lo remarca, es el “mal mexicano”, la otredad.

La complejidad del personaje es redonda, pero en el sentido opuesto al de Rosaura, las acciones de éste son en contra de la patria. Su maldad lo marca todo, aun cuando pretende ser “bondadoso”: le ofrece una casa a Rosaura, pero antes a ordenado desalojar de ahí a Mercedes, su esposa, y la ha mandado matar. La inmoralidad también lo define, como presidente municipal despacha desde la cantina. Si Rosaura es dadora del cambio, Regino sólo da muerte, no sufre cambios en su personalidad, pero tampoco está dispuesto a que se den en su pueblo.

Felipe

Felipe, el doctor, es el típico hombre de ciencia, encarna el máximo emblema de la cultura civilizada. Él posee el conocimiento para cuidar y procurar la vida. Cometido, por cierto, que no tiene distinguos: cura al pueblo de la viruela, pero también lo hace con Regino; no obstante, está consciente de que todo mal, cuando retoña, debe erradicarse: Felipe salva al cacique, pero también es quién da el arma a Rosaura, con la que ésta, finalmente, aniquila al presidente municipal.

El conocimiento hace de Felipe un personaje indispensable para la vida del pueblo, prácticamente a todos ha auxiliado: a Rosaura, Regino, el cura, al pueblo, de éste último principalmente a las mujeres. A ellas les ha indicado la necesidad de hervir el agua para matar a los microbios que contiene. Una mujer anciana le señala: “aquí hay unos así de grandes”, y señala con sus manos, “se llaman ajolotes”, “con mayor razón hay que echarles lumbre para que se acaben”, responde el doctor, momentos después de que ha dicho esto aparecerá Regino.

Civilización y salvajismo tensamente conviven, por ello, el cacique le indica a Felipe que se retire, petición a la que el médico accede, no obstante le pide a Rosaura lo llame en cuanto lo necesite.

El doctor es un personaje que refleja buena posición social, casi siempre viste de traje, en el pueblo mismo se le ve de pantalón de vestir y saco; es delgado, de cabello corto, peinado, bigote bien recortado, y de modales refinados; contrasta con el cacique y sus cómplices.

La gradación dentro de la historia, lo perfila como el personaje secundario ayudante de Rosaura. Él, incluso más que el cura, es el verdadero apoyo de la maestra, a Felipe recurre aquélla en los momentos cruciales que impiden su labor. El choque físico que tuvieron en Palacio Nacional, y por el que ella cae al suelo, parece indicar la cercanía que tendrán el resto de la cinta.

Por su complejidad, Felipe es un personaje que muestra seguridad, como Rosaura también está comprometido con su misión, por eso corre de manera arrebatada a la oficina del presidente y golpea a la maestra derribándola por el suelo. Es un personaje redondo en tanto que no duda de sus encomiendas, parece que a Felipe nada le intimida, ni el cacique Regino a quien desafía condicionándolo a que entregue la escuela a la maestra a cambio de curarlo de la viruela. Prácticamente todos lo respetan, nadie lo contradice, excepto, curiosamente, Rosaura, quien más de una ocasión ha discutido con él alguna decisión que a ella no la convence. Felipe muestra un carácter estable, casi nunca duda. No duda en el tipo de regalo que ha hecho a Rosaura: el arma que acabará con Regino.

El cura

El hombre sin fe es lo que define la tipicidad del cura, referente extraño en él, pero así es. Su falta de fe lo hace comprometerse con facilidad, su debilidad espiritual, en gran medida, se anuncia como un factor para que el pueblo sea sometido por el cacique. ¿Qué podrá tener este hombre en común con el cura que Rosaura ha visto en los murales y en los cuadros de Palacio Nacional: el padre de la patria, Miguel Hidalgo?

¿Un hombre sin fe a quién podrá infundir fe? O mejor aún, como dice Regino, un borracho ¿cómo podrá convocar a la unidad de su pueblo? No ha sabido siquiera defender la casa de dios; curiosamente en la iglesia no se ve la

imagen de la virgen de Guadalupe, pero este icono sí se ve diminuto en un muro de adobe derruido en la casa de la mujer que murió de viruela.

Efectivamente, la inseguridad del cura para la labor que ¿quién le impuso? se prolonga en su ser: rostro turbado, cabello despeinado, sudoroso (como Regino); de voz temblorosa, desalineado, tímido, de torpe caminar; se mueve con dificultad: se ve que le cuesta trabajo tocar las campanas, como si éste fuera un trabajo ajeno a él. El hábito no le va, ni siquiera lo abotona correctamente.

El papel de personaje secundario que juega dentro de la cinta es dual, a veces es colaborador de Regino, otras de Rosaura. En ambos casos marca el destino del pueblo: primero aniquilados y clausurados en su fe; pero después exigiendo la necesidad de liberarse del cacique.

La complejidad del cura es eminentemente inestable, no obstante esto lo pone en una situación de poder evolucionar y él decide a cuál camino apostar: el del hombre que claudica o el que vive por el ideal; por éste último se decide; el caso propuesto por la película significa elegir entre el buen y el mal mexicano. El sacerdote recupera el camino, dispuesto a pagar el sacrificio que cuesta el primero.

Brígido y Renco

Ambos personajes son los típicos hombres serviles siempre dispuestos a obedecer. Su vida no tiene sentido sin la del cacique, por eso cuando éste le

advierte a Brígido que le cuide bien el caballo que le han robado al gachupín, el criado responde afirmativamente y asegura “que por eso no se ha ido para el norte y ni se ha casado, para cuidar los caballos de su jefe”. Renco, al escuchar que su jefe le advierte que lo van a procesar por la muerte del gachupín, aquél responde no tener miedo, pues el único dios que ahí existe es el mero don Regino Sandoval. Brígido y Renco cada vez que pueden ponen de manifiesto a Regino su irrestricta fidelidad.

Estos personajes siempre visten como rancheros, bigotes y barbas; delgados, sudorosos y desalineados, casi nunca sueltan sus armas, ni el caballo, que son sus herramientas insustituibles para las “faenas” que realizan. Dentro de la historia, su gradación los coloca como los ayudantes del antagonista Regino Sandoval; son los vehículos mediante los que opera el cacique. A pesar de que a cuadro se ve que el presidente municipal tiene varios criados, son precisamente, Brígido y Renco quienes son los elegidos para realizar las principales tareas. Incluso cuando las tareas ameritan trabajo en equipo, ambos hacen mancuerna, parecen un solo hombre. Son estos criados, de todos los del cacique, quienes más aparecen a cuadro, y son significados ya sea por la cámara, la música, la luz, etcétera.

Su complejidad se presume redonda, no dudan de servir a Regino. Sin embargo hay un momento de inestabilidad, pues perdonan una vida, una orden que no fue bien cumplida: liberan a Mercedes (mujer de Regino) en el campo sin asesinarla, tal como fue decidido por el cacique, y la han dejado ir porque ella “ha

sido muy gente con nosotros”, y le ruegan que no vuelva pues temen el castigo de su jefe. Esto parece insinuar una situación: el servilismo se aloja en las vidas que están vacías. El mal, la peste, se revela como todo lo que corrompe y deforma; el mal sólo podrá hacer al mal mexicano, inútil para encumbrar el ideal de la nación.

4.2.3. Dimensión semántica

En este punto nos concentramos en identificar algunos códigos simbólicos que pone en juego la película trabajada, a saber: el agua, la campana, la imagen de Juárez y el bebé. Como antes hemos explicado, en esta dimensión nos interesa destacar algunos aspectos simbólicos de los que se nutre el mensaje nacionalista del cine de Emilio Fernández.

El agua

Si bien en Río Escondido se carece de las condiciones necesarias para vivir, un recurso se padece como el más importante: el agua. El nombre mismo del lugar parece adelantar dicha situación. Desde las primeras escenas, el panorama muestra un sitio desértico: suelo árido, no hay animales, la vegetación se reduce a troncos de árboles apenas en pie; las largas filas de mujeres en el pozo comunitario revelan la alarmante situación.

No obstante, se sabe, la poca agua que hay se la ha apropiado Regino. En su casa nunca falta el agua como él mismo le ha asegurado a Rosaura; es de él y de sus caballos como también el mismo pueblo lo pregona. El agua tiene un

vínculo inmediato con lo que da la vida, de hecho es un símbolo de esta; la falta del líquido en Río Escondido sintetiza la muerte misma: el sitio parece un verdadero pueblo fantasma. El agua en manos de Regino no da la vida, da muerte, tal y como la encuentra Goyo al querer tomar un cántaro de agua del pozo de Regino.

Como símbolo de la nación un recurso cuya naturaleza es del bien común ha sido usurpado por la otredad: el mal mexicano. La nación demanda que sea restituido. Si en cierta forma el agua significa vitalidad y movimiento, es dicha carencia la que hace que el pueblo se comience a mover y a organizar, y es que es precisamente el pueblo quien más resiente la escasez de agua, en torno a ésta su vida tiene sentido; ahí está su noción de pertenencia, su legado tradicional, ven en ella también un vínculo afectivo y místico, por eso el pueblo saca al cristo de la iglesia en su rito para pedir agua.

“El néctar de la tierra” llamaban al agua los prehispánicos, como destacando el vínculo indisoluble: agua - tierra. Y la mujer siempre asociada con ésta, ¿por eso siempre son las mujeres las que en la película padecen y sufren con los cántaros vacíos, y nunca son los hombres? A la comunidad imaginada, la nación, la construyen también sus recursos; sin el agua, símbolo de vida, en Río Escondido el ideal de nación no podrá consumarse, habrá entonces que actuar en consecuencia.

La campana

La campana es un elemento que va marcando varios momentos que podemos considerar de ruptura dentro de la película; es el símbolo del cambio, de la justicia, de la libertad. En la primera secuencia de la cinta, Rosaura queda casi petrificada al mirar la campana en Palacio Nacional. Ésta da el discurso de apertura a la maestra para prepararla en la transformación que habrá de sufrir: hacer el sacrificio por la patria.

Reconocida por el pueblo como parte de sus símbolos rituales y religiosos, sin embargo, la campana en la iglesia de Río Escondido se halla condenada al silencio. La desolación, la injusticia, la corrupción, en suma, lo opuesto a lo que simboliza la campana, es lo que domina. El cambio que experimenta el cura, no obstante, se acompaña precisamente del repiqueteo de las campanas en la iglesia, Rosaura lo insta a que así lo haga. La campana suena y por primera vez el pueblo desfila por la plaza hacia la iglesia, por primera vez el lugar deja de verse abandonado, la unidad de los moradores responde al llamado de la campana. El desarraigo espiritual ha terminado.

El último momento donde la campana marca el cambio es hacia el final de la cinta: el pueblo se halla en la escuela velando a Goyo, el niño que asesinó Regino cuando aquél intentaba robar el agua; el funeral se ha acompañado con un toque de campana, el cual ha desesperado al cacique, quien junto con sus cómplices va a exigir a los deudos que se callen y entierren ya al muerto. La campana no cesa de sonar, contrario a lo que espera Regino, la maestra lo encara

y el pueblo la respalda; por primera vez la gente encara al cacique, la campana anuncia que su tiempo ha terminado, la siguiente secuencia mostrará al pueblo aniquilando a los malos mexicanos.

Juárez

Si bien Juárez por sí solo es ya un símbolo de la nación, su imagen en la película busca ser definitiva, pues con ella se subraya el discurso sobre el México más desprotegido: el indígena. A pesar del amplio panteón de héroes de la patria, la alusión a este personaje es constante, ya en las escenas del mural de Diego Rivera, en Palacio Nacional, los encuadres cinematográficos lo privilegian.

Prácticamente no hay discurso de Rosaura acerca de la nación que no lo mencione, e incluso es directa: “Juárez era un indígena como ustedes”, remarca al grupo en sus primeras clases. Un cartel con la imagen del Benemérito vigila desde una de las paredes de la escuela; la cámara al interior de ésta no deja de encuadrarlo. Con Juárez se pretende simbolizar y reiterar al buen mexicano, es el ejemplo a seguir. Es lo contrario al mal mexicano, simbolizado en la pared opuesta con un cartel que muestra a un indígena durmiendo y castigado con el dibujo de un tache.

Pero el símbolo de Juárez parece insistir: aún cuando la nación la constituye una población diversa, una fuerza se impone como decisiva, la de la tradición indígena. El símbolo histórico de Juárez para la población analfabeta quizá no es claro, el símbolo de identidad indígena sí; entienden que era indígena,

que fue buen mexicano y buen presidente, que luchó y se sacrificó por el país, de ahí que Goyo no dude en tratar de recuperar el agua del pozo de Regino, aunque con ello encuentre la muerte. La analogía de Goyo con Juárez parece obvia: huérfano, campesino, indígena; incluso hay un parecido físico. A partir de la segunda secuencia de Rosaura en el salón de clase todos los niños aparecen pelones, excepto uno: Goyo; es así ¿para prolongar la imagen del niño Juárez?

El bebé

Al llegar al pueblo, Rosaura ve morir a una mujer de viruela, ésta tiene un bebé entre sus brazos. La maestra, desde este momento, se hace cargo del niño como de los dos hermanos mayores del bebé. Contra lo que se espera, éste logra sobrevivir al contagio de viruela, hecho que no logra salvar Regino, quien sí padece la enfermedad. Al enterarse de esto por uno de los criados del cacique, Rosaura y el cura miran sorprendidos al niño. Éste simboliza lo nuevo, lo que resiste, Regino será su opuesto. El pequeño vive a salvo en el espacio de Rosaura: la escuela, él representa una nueva generación de mexicanos, los favorecidos por el mundo civilizado. Las escenas dentro de la escuela lo tienen bien protegido: al fondo o al lado del cajón donde duerme se ve la imagen siempre de Juárez.

La maestra siempre aboga por el bebé, incluso cuando Regino le ofrece la casa con más comodidades para vivir, lo que a ella más le interesa de lo que hay en la habitación es una cuna donde podrá dormir el niño “que tanto ha sufrido”, dice la profesora mientras gustosa la observa. A Rosaura le ha sido imposible

salvar la vida de Goyo, de ahí que no dará paso atrás en defender la nueva vida que está en sus manos proteger. En la crisis previa a su muerte, una es la obsesión que la tortura: el bebé, porque el bebé es México. La nación que debe ser salvada.

4.3. ANÁLISIS FÍLMICO

FLOR SILVESTRE

La cinta *Flor Silvestre* fue realizada en el año de 1943, la producción corrió a cargo de Agustín J. Fink, bajo la dirección de Emilio Fernández; con la adaptación cinematográfica del guión de Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, inspirado en la novela *Sucedió ayer* de Fernando Robles. El responsable de fotografía fue Gabriel Figueroa, y la edición de Jorge Busto, con la actuación de Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, Miguel Ángel Ferriz, Mimí Derba, Eduardo Arozamena, Agustín Isunza, Armando Soto Marina y Manuel Dondé. La película recibió algunos reconocimientos y es considerada como el parteaguas estilístico en la producción de Emilio Fernández.

Sinopsis:

La historia se ubica en un pueblo del Bajío de México, son tiempos de la revolución. Una joven pareja: Esperanza (Dolores del Río) y José Luis (Pedro Armendáriz) deciden casarse, su unión les acarrea una serie de conflictos; la

razón: ella pertenece a una familia campesina, él es un hijo de hacendados. Para el joven no hay razón para el escándalo, pues de acuerdo con sus convicciones no hay motivo válido para distinguir a los mexicanos, “todos somos iguales”, sentenciará. Pero además él no está de acuerdo con el orden social que le ha tocado vivir, por ello decide colaborar con los revolucionarios. Por ambas situaciones es reprimido por Francisco (Miguel Ángel Ferriz) su padre, hasta que finalmente lo expulsa de la hacienda donde vive. Desde ese momento se irá a vivir con su esposa a una casa en el campo.

Pasa el tiempo, la revolución termina, pero un grupo de alzados, los hermanos Torres: Rogelio (Emilio Fernández) y Úrsulo (Manuel Dondé) bajo el pretexto revolucionario se dedican a robar y cometer atropellos, éstos llegan a la hacienda y asesinan a Francisco Castro. Al enterarse de que los bandidos han asesinado a su padre José Luis inicia su persecución. Encuentra a Úrsulo, pero ya muy enfermo de tifo, finalmente éste muere, su hermano Rogelio al enterarse busca venganza: quema la casa de José Luis y maltrata a Esperanza quien lleva en brazos a su hijo. Ambos son rehenes de Rogelio, razón por la que José Luis se entrega a éste, su destino no tendrá salida: muere fusilado por el bandido.

4.3.1. Dimensión textual

El campo:

Puesta en escena

La primera secuencia de la película que se ocupa de presentar este espacio, es una eminente estampa postal del campo mexicano, se ve un amplio territorio donde destacan, a lo lejos, los cerros, los sembradíos, los árboles y un cielo acompañado de nubes. Desde que el campo aparece en pantalla, una voz femenina en *off*, acompaña a las imágenes. El discurso habla acerca de la tierra, de la posesión que de ésta hacían unos cuantos (“los Castro”) a costa de miles de pobres que en ella trabajaban sin siquiera poseer un pedacito de suelo. Para este momento ha aparecido a cuadro la dueña de la voz: una anciana que debajo de la sombra de un árbol le dice esto a un joven militar.

La voz subraya categórica: “el amor de la tierra es el más grande y terrible de todos los amores, eso no lo sabía yo antes, fue preciso que vinieran los días dolorosos para que aprendiera que todo por lo que luchan los hombres se reduce a la posesión de la tierra”. La anciana le comenta al joven que ahí precisamente nació y murió su padre, y que ahí está aún la capilla donde se casaron. Una escena después en *flash back* mostrará a la mujer con su pareja cuando eran jóvenes, están en el campo celebrando su reciente casamiento.

El campo aparece secuencias más adelante para enmarcar una fiesta del pueblo: el herradero. Las escenas muestran a los pobladores lanzando cohetes, a

los jinetes haciendo suertes de jaripeo; en un templete un grupo de músicos ameniza la celebración. El papel picado y las cadenas de papel de china ondean de los techos por doquier. Las mujeres visten de chinas poblanas y los hombres el típico traje de charro. A la fiesta llegan Esperanza y José Luis, la pareja que se ha casado escenas antes.

Él es el hijo del hacendado, ella una descendiente de campesinos. Llegan en una carreta, la mujer confiesa su temor a ser rechazada por la familia de éste. José Luis minimiza sus temores y la lleva hasta donde está su acaudalada familia, le abre un lugar entre ellos para que se siente y vea el espectáculo. El padre del joven, Francisco, se percata de esto y molesto la echa del sitio, diciéndole: “Allá está el lugar de los medieros y sus iguales, ¡retírese!”, y le ordena a su hijo: “Déjala que se vaya con los suyos a donde pertenece”. José Luis la defiende y encara a su padre. Esperanza sale de ahí y su esposo tras de ella.

Es de madrugada, José Luis junto con el abuelo de Esperanza y un trío de músicos cruzan el campo, se ven los interminables sembradíos; los cerros llenos de vegetación, los árboles, los repetidos nopales, la música del trío, acompañan todo el tiempo esta secuencia; ellos cantan: *Flor Silvestre*. Más adelante, el campo se encuadra para mostrar una fila de hombres a caballo cabalgando, en una disolvencia aparecen imágenes de periódicos que anuncian la revolución. En otro momento más en el espacio del campo, la cámara mostrará brevemente a José Luis de pie mirando firme hacia el horizonte, está en el trabajo de campo, se ven varios hombres con él haciendo esta faena.

La última secuencia de la película cierra el *flash back* que dio inicio a la historia. Ahí están de nueva cuenta Esperanza y su hijo, ella le dice que ahora ya conoce la historia de esa tierra: “Que es la historia de toda la tierra de México”; le subraya la felicidad que en esa tierra se vive así como el dolor, también le recuerda que ahí están sus muertos y culmina: “La sangre derramada en tantos años de lucha, por miles de hombres como tu padre que creyeron en el bien y la justicia no fue estéril, sobre ella se levanta el México de hoy, en el que palpita una vida nueva.” Esperanza toma del brazo a su hijo y caminan hasta perderse en el campo.

Su vínculo con la nación:

El espacio del campo constituye uno de los ingredientes definitivos en el discurso fílmico de la nación, pues alude al territorio compartido, a la geografía en la que se reconoce la comunidad imaginada. El sentido de pertenencia espacial en este caso convoca al México rural, ese de donde brota el sustento mismo que da vida al país. Las primeras imágenes buscan poner en claro la patria al “natural”: su vegetación, el agua, lo inmenso del territorio, el cielo, todo.

El discurso de Esperanza no deja lugar a dudas de esto, exalta el amor a la tierra, pero también reconoce lo que esto significa: el sacrificio: “El amor a la tierra es el más grande y el más terrible de todos los amores”, dice mirando hacia los valles. El sentimiento del espacio propio, que es decir de la nación, no puede ser entonces de unos pocos, por eso los hombres luchan y están dispuestos a defenderlo, aclara más adelante Esperanza. El campo significa todo, ahí están las

raíces y ahí están nuestros muertos, se le escuchará decir a varios personajes a lo largo de la cinta.

El espacio del campo en el filme de Emilio Fernández no sólo muestra el territorio compartido, es ahí también donde se significa el universo simbólico y ritual que da la idea de lo nacional, y esto ocurre a través de la fiesta. La fiesta del herradero, que en la película recrea el folclor mexicano y también proyecta el territorio de la socialización, ahí se dan cita los rostros que hacen al país. Vibra también el mundo simbólico que lo identifica: el charro, la china poblana, la música del Bajío, el papel picado que adorna la celebración, los atuendos, etcétera.

Lo festivo impone la noción de lo que se comparte, pero también deja ver otros ámbitos: el de la distinción de clases; es ahí, en la fiesta, donde a José Luis se le ocurre presentar a Esperanza, la campesina, como su esposa. Lo hace a la vista de todos, desafiando a las “buenas costumbres” y a la tradición de los hacendados. Al rechazo y recriminación de Francisco por este hecho, José Luis no duda en defender su decisión, para él la distinción de clase es superada por un principio elemental: simple y sencillamente porque los mexicanos valen lo mismo. La revolución a eso convoca, la nueva generación de mexicanos ha logrado eliminar tales vicios, dirá más adelante. Así la nación será más fuerte. Por eso se verá al mismo José Luis cerca de las labores del campo, junto al arado. La noción del sacrificio por el espacio de pertenencia que es la nación se marca constantemente al final de la película. Las palabras de Esperanza al respecto serán definitivas: “La sangre derramada en tantos años de lucha por miles de

hombres, como tu padre, que creyeron en el bien y la justicia, no fue estéril, sobre ella se levanta el México de hoy en el que palpita una vida nueva.”

Puesta en cuadro

Los recursos cinematográficos que en este espacio pone en juego Emilio Fernández para significar a la nación, ocurren de la siguiente manera: en la primera secuencia, la cámara hace aparecer el campo mexicano a través de un plano extremadamente amplio, que hace reconocer el paisaje de la nación como para festejarlo: lo inmenso del terreno, la silueta de los cerros, las veredas, los árboles enormes y frondosos y un amplio cielo sembrado de nubes. A la composición dinámica de la escena la acompañan también la dinámica de la cámara, que en un lento paneo recorre el paisaje, el espacio de pertenencia.

La presumida riqueza de ese campo parece acentuarse con el recurso de la disolvencia que hace brotar más imágenes del paisaje como insinuando lo interminable de esa riqueza. Luego, bajo la sombra de un árbol aparecerán también con una disolvencia Esperanza y su hijo. Aquí una cámara fija, primero en *médium close up* y luego en un *close up* a ella, permanece como solemne para acompañar el discurso acerca del amor a la tierra que la mujer desde hace rato comenzó. Luego, un plano general que se aleja plasma en la pantalla las siluetas de los personajes que desde lo alto de una pendiente miran el valle. Enseguida un *flash back* muestra a la joven pareja: José Luis y Esperanza en un sembradío. La cámara en estos juegos pretende vincularlos a su hábitat natural: el campo.

Más adelante, en la fiesta del herradero, los encuadres en detalle darán cuenta del reconocimiento de lo propio. Las transiciones de planos en corte directo, construyen un verdadero collage de la fiesta: una imagen de hombres lanzando cohetes que se sustituye por un plano general que muestra el arreo del ganado, después la imagen de una mujer (Lucha Reyes) en el templete cantando, otra mostrando a las chinas poblanas, luego a los charros, una más que deja ver a hombres haciendo suertes con la reata.

Esta serie se rompe cuando en una cámara en picada se ve llegar a Esperanza y José Luis. A partir de aquí los *medium close up* exaltarán a los personajes que habrán de enfrentarse: Esperanza, José Luis y el padre de éste. Pero en particular, será ella la privilegiada por los *close up* para dejar ver su “naturaleza campesina”: su cabello trenzado, sus aretes, su ropa bordada, su inseparable rebozo; en esta secuencia el *close up* de más duración será para ella.

La exaltación del campo, como reconocimiento de lo propio, a través de la cámara aquí es constante y una secuencia así lo demuestra, dura lo que dura la canción: *Flor silvestre*. José Luis y el abuelo de Esperanza cruzan el campo a caballo, la cámara los recrea en amplios planos, los acompaña lenta, como el trote de los caballos. Las imágenes van descubriendo el amplio paisaje, el recurso de la disolvencia es frecuente, lo que cada imagen coloca son nuevas escenas del México campirano. El campo aquí se toma desde distintas fórmulas: planos abiertos, planos medios, picadas y contrapicadas.

La cámara luego mostrará en un plano abierto un extenso territorio, desde el fondo se verá venir una fila de revolucionarios, luego, superpuestos en una disolvenca los periódicos que dan cuenta del inicio del movimiento, la recreación de la cámara parece clara: el vínculo por la tierra se volverá un reclamo, la lucha será legítima.

La iluminación aquí no tiene mayor complicación, prácticamente todas las escenas del campo ocurren de día, la luz natural es la que ilumina estas imágenes, la intención se presume obvia: hay que exaltar todo el espacio geográfico, que es el espacio de la comunidad imaginada. Esa por la que los revolucionarios luchan, por la que escenas atrás José Luis ha dicho “La tierra es de quien la trabaja”. Los mínimos momentos donde las imágenes ocurren en la penumbra es cuando está a punto de amanecer. Pero aún así las siluetas anuncian lo que hay ahí: las sombras de las montañas, las de las yerbas, el trazo de los árboles, los senderos entre los que se mezclan las sombras de los hombres que cabalgan.

La hacienda:

Puesta en escena

El espacio de la hacienda es otro de los lugares decisivos en la historia de esta película de Emilio Fernández. El primer momento en que se pone en pantalla ocurre cuando Melchor, el abuelo de Esperanza, se encuentra en el patio de ese lugar hablando con Clara, la madre de José Luis, para reclamarle que el

muchacho se ha robado a su nieta. Luego de discutir con el anciano, la mujer entra al comedor donde Francisco, su marido, y su hija se disponen a comer. El lugar es amplio. En la mesa hay finos utensilios: copas, cafeteras, platos, cucharas, y demás.

Apenas se sienta Clara y el marido le pregunta por su hijo, ésta trata de excusarlo. Francisco reclama la ausencia de aquél en la casa y subraya que ahí hay reglas que deben respetarse y que no permitirá que sean pisoteadas. Repara diciendo que seguramente José Luis anda con la campesina, poniéndolos en vergüenza, su hija intenta mediar pero Francisco le responde con un insulto. Todo queda en silencio, el cual se rompe al escucharse el galope de caballos. Suponen que es José Luis, sin embargo, es un grupo de militares, uno de ellos se entrevista con el hacendado para informarle acerca de un periódico que publican unos hombres en contra del general Díaz, que la noche anterior fue tomada la imprenta donde se hacía y que ahí se encontraron pruebas que involucran a José Luis, no sólo relacionado con el periódico, sino encabezando, con el general Rodríguez, el movimiento revolucionario del Bajío. Francisco no da crédito, el coronel le tranquiliza diciéndole que ha eliminado tales pruebas, pero le advierte que meta en orden a su hijo. Aquél responde categórico: primero mata a su hijo antes que verlo en la revolución.

Escenas más adelante aparece de nuevo el espacio de la hacienda, a ésta llegan José Luis y Melchor, están ebrios; la hermana de José Luis, quien se halla en la sala, corre a recibirlo, éste anuncia que quiere entrevistarse con su padre,

pero la mujer intenta disuadirlo. De pronto el joven cae al piso, el ruido hace que aparezca Francisco, la muchacha trata de mediar entre él y su hermano, el hacendado la echa de ahí a insultos. Lo mismo hace con Melchor. José Luis torpemente se levanta, apenas está de pie y Francisco lo insulta, le reclama que ande metido en la revolución, lo golpea hasta devolverlo al piso, ahí lo pateo. Clara y su hija, entran para evitar que el padre use el sable que ha tomado para atacar a José Luis.

Luego se ve a Francisco en su sala, junto a la chimenea, un criado llega a avisarle que dos peones lo buscan, son Reynaldo y Nicanor, quienes van a renunciar a su trabajo porque han decidido irse con José Luis. Antes de marcharse, a la explicación que les pide el “amo” ellos responden, que a éste lo criaron desde niño, que ellos y él son como raíces que crecen juntas y nunca se separan. Francisco acepta y permite que se vayan.

La historia continúa y la pantalla deja ver otro pasaje en la hacienda: ha empezado la revolución, un contingente de militares entra a la hacienda. El coronel Peña toca a la puerta, es de noche, Francisco se levanta, su mujer está asustada. El militar le anuncia que el Bajío arde con los revolucionarios que “brotan como de la tierra”, y que en México ya renunció Porfirio Díaz; le avisa que es momento de salir de ahí. Francisco se niega a dejar su hacienda. La respuesta que recibe el coronel es exactamente la misma que a él le dieron Reynaldo y Nicanor, la analogía del árbol que echa raíces y que sólo a hachazos se rompe. Luego se verá al hacendado resguardando lo que tiene: ganado, maíz y trigo. Ahí

uno de sus criados le avisa que entre los forajidos revolucionarios vienen los hermanos Torres, dos hombres que trabajaron con ellos en la hacienda y que fueron expulsados por José Luis por ser “mala yerba”.

Después volverá a aparecer la hacienda, han llegado los “revolucionarios”: la saquean, la destruyen, roban y queman lo que en ella encuentran a su paso. Francisco no corre con suerte y lo ahorcan en un árbol. Úrsulo Torres está en la sala de la hacienda junto con sus cómplices. “El revolucionario” se ve enfermo, lo está, tiene el tifo. Está esperando a su hermano Rogelio, quien lo releva para continuar con el saqueo. Más adelante llegarán José Luis y Reynaldo, el primero ha sido avisado de lo que ha ocurrido en la hacienda. Entra al lugar, lo recorre y lo ve todo en ruinas. Contemplará la foto de su padre, que antes un alzado ha balaceado. José Luis llora sobre un muro; luego en la capilla de la hacienda encontrará a su madre velando el cadáver de su padre. Ambos se mirarán desconsolados.

Su vínculo con la nación:

En la casa del hacendado una noción se impone significativa para representar a la nación: el reconocimiento de la otredad, “el mal mexicano”, encarnado aquí por Francisco. Y es que en este espacio hay principios negados: la libertad, el hacendado constantemente advierte: “ahí hay leyes” (impuestas por él) y no permitirá que se pisoteen; la tolerancia, tanto Francisco como Clara reprenden e insultan a su hija cuando ésta se manifiesta de manera distinta a ellos; la justicia, cuando Melchor pide a Clara que obligue a José Luis a devolverle

a su nieta, aquélla responde que se olvide del asunto y que le dará a cambio lo que él quiera; la paz y la tranquilidad, Francisco golpea e intenta matar a José Luis, su hijo, con un sable.

En este espacio también se alojará la soberbia, de la cual presume Francisco y que significará su propia destrucción: pierde a su hijo, a sus más fieles peones, su riqueza; aun cuando José Luis le habla sobre lo injusto de la diferencia de clases no cambia su actitud para con los pobres. El hacendado no tiene mayor interés en esto; no le interesan los otros mexicanos y en su casa lo declarará frecuentemente.

En este espacio, donde vive la otredad, el mal es el único que puede alojarse. Aquí será donde los alzados harán su aparición. Pero no se trata de los verdaderos revolucionarios, se trata de una pandilla de bandoleros. Aquí una fuerza negativa para la patria será sustituida por otra peor: los hermanos Torres. Una vez instalados en la hacienda los “malos mexicanos” se muestran como son: sucios, borrachos, atragantándose de comida, destruyendo, golpeando, imponiendo, sin más, su propia ley: “Aquí no hay dios más que mi general Úrsulo Torres”, gritará uno de los bandoleros.

El espacio de la hacienda y lo que representa es cada vez menos favorecido: de la ruptura familiar, vendrá el empobrecimiento, luego la ambición y la destrucción. El espacio del “mal mexicano”, parece no tener otro destino.

Puesta en cuadro

De cómo la cámara muestra este espacio, damos cuenta ahora: la primera imagen que recrea este lugar, es un plano largo, que muestra la fachada de la hacienda, le sigue una disolvencia que nos pone dentro de ella, recreando la sensación de trasfiguración del espacio de todos: el campo, al de unos pocos: la hacienda. Ahí están Clara y Melchor. Aquí hay un juego de cámaras picadas y contrapicadas, a ella le corresponden las contrapicadas (¿para exaltar su posición social?), a Melchor en cambio, las contrapicadas, Clara siempre lo ve hacia abajo.

El descubrimiento del mundo del hacendado, en el interior de su casa, se va tejiendo a partir de planos generales y de *medium close up*, así se observan la vida en el espacio de la otredad: los emplazamientos generales de cámara exaltan la atmósfera de la hacienda: los muebles, los objetos, los cuadros, los caballos, la tierra. Pero cuando aparece Francisco, aquí son los *médium close up* y *close up* los que lo presentan. Así se le ve, por lo común, en cámara fija, sus discursos apelan a la ley, a la rectitud e incluso al autoritarismo.

Pero la cámara en el espacio de la hacienda no sólo presenta al hacendado, también sirve para ahí mismo, presentar al México de los de abajo: Nicanor y Reynaldo. Cuando ambos van a despedirse de Francisco es una cámara en *médium close up* la que los pone en pantalla y los deja lanzar su discurso acerca de la fuerza de las raíces de la tierra, que es decir, la nación. Este momento en la secuencia de la hacienda será el de más duración.

No obstante, el espacio de la hacienda también da cabida a más otredades: los hermanos Torres. La cámara en plano general los presenta constantemente mostrándolos cometiendo sus actos. La reafirmación de la maldad que van regando por el país, se capta en planos de detalle, exponiéndolos ebrios, atragantándose de comida, golpeando, destrozando, acabando con todo a su paso. La cámara se preocupará por mostrar a esos, “los malos mexicanos”. Los que traicionaron a la revolución.

Qué decir de la iluminación: el espacio de la hacienda, cuando se presenta en su exterior, por lo común se recrea con la luz natural. Así se ve la vida cotidiana. Al interior, la casa de Francisco siempre es iluminada por una luz artificial, que en este caso está dada por las velas que contienen los candelabros o por la que brilla de la chimenea. La iluminación, por esta razón, nunca es completa, hay una atmósfera de penumbra. El espacio donde el poder dictatorial manda parece no poder ser señalado de otra forma.

El espacio de la hacienda es también un lugar de sombras, en especial las de Francisco. Cuando entra a la sala a revisar el alboroto que ha provocado José Luis porque llega ebrio, una sombra de su silueta se dibuja antes de entrar por la puerta. Una vez que ha golpeado a su hijo, un fundido en negro lo desvanece a la salida de la sala. El hacendado luego se verá de nuevo entre la danza de sombras que surge de la chimenea donde está recargado, mientras escucha el discurso que le da Nicanor antes de marcharse. De igual manera, en la oscuridad de la

noche y en la de su casa recibe la noticia de que los revolucionarios vienen acabando con todo.

No obstante, el momento en que la hacienda queda en más oscuridad, es cuando llega la otredad salvaje, esa que más amenaza a la nación, encarnada por los hermanos Torres, quienes decidieron tomar como pretexto la lucha para saquear y robar. Cuando los “revolucionarios” toman la hacienda las penumbras serán mayúsculas. Las sombras de los bandidos se reflejan en las paredes, sombras muy grandes, que los proyectan haciendo sus desmanes. La luz ahora proviene de los muebles que han reducido a fogatas o de improvisadas antorchas. José Luis, escenas después, también recorrerá la hacienda; su silueta se verá recorrer ese lugar sombrío. Sombrío, se sugiere, para la nación.

La casa de José Luis:

Puesta en escena

Las primeras escenas que proyectan este espacio dejan ver a Esperanza y José Luis que salen de entre los sembradíos, van rumbo a su casa. Él le dice a ella: “La tierra es de quien la trabaja y sufre por ella”. Una transición en disolvencia los ubica dentro de su propiedad, que humilde, tiene apenas unos cuantos cuartos. Están a la mesa, comiendo; ella expresa su preocupación por haberse casado a escondidas y su temor por la diferencia de clases entre ellos. Él minimiza sus temores y la tranquiliza.

En eso están cuando llegan Nicanor y Reynaldo a buscarlo. Esperanza sale a recibirlos y les revela que se han casado. Los visitantes se sorprenden y no dudan en señalar la diferencia de clase. José Luis los invita a sentarse con él a la mesa, Nicanor rechaza la invitación y le dice “Eso nunca, usted es el amo y siempre será el amo, y en el campo se respeta la ley de dios”. Aquél se levanta y responde que esa no es la ley de dios, pues éste hizo a todos iguales y por esa razón se ha levantado la revolución. Señala que aspira a un país en el que todos sean hermanos. Les reitera la invitación y los peones se sientan con él.

Escenas después será ahí, es su casa, donde el hijo del hacendado recibe a Pánfilo Rodríguez, uno de los líderes del movimiento revolucionario. Éste felicita a Esperanza y a José Luis por su boda y celebra que su unión sea un ejemplo del México nuevo, un país sin prejuicios. Pánfilo le hace saber a aquél la necesidad de que se incorpore a la lucha (pues de él ya no sólo necesitan la armas con las que desde hace mucho los ha apoyado) para acabar con aquéllos que con el pretexto de la revolución se han dedicado a asaltar, José Luis se niega y señala que hasta que nazca su hijo lo hará. Ya solos, Esperanza agradece a su marido el gesto que ha tenido con ella, por quien ha perdido todo: familia posición social, dinero, tranquilidad, y ahora su misión.

Otro episodio en la casa de José Luis deja ver a Esperanza de noche, duerme, de repente se da cuenta de que su marido no está, sale a buscarlo y lo encuentra afuera de su hogar. Desde que decidió no enrolarse con Pánfilo él está meditabundo. Luego junto a la chimenea platican acerca del médico que habrá de

atenderla en su parto, ella no está de acuerdo y dice que lo tendrá como lo tienen las mujeres del pueblo, sola o con la ayuda de una partera. En eso llega el criado de Francisco para avisarle que han asesinado a su padre, el joven sale hacia la hacienda, deja sola a Esperanza, pero antes le da un rifle.

Escenas después volverá el joven con su esposa, ésta ha dado a luz a un varón. El último momento que presenta el espacio de la casa de José Luis será mientras éste está fuera, ahí irrumpe Rogelio Torres, amenaza, insulta y maltrata a Esperanza quemará su casa y la llevará, junto con su hijo, como rehenes.

Su vínculo con la nación:

La casa de José Luis es el espacio que sirve para poner en juego los principios que convienen a la nación. Aquí la vida se propone armónica, nunca hay gritos ni segregación, tampoco violencia. Si en la casa de Francisco se impone la intolerancia, en la de la joven pareja, será lo contrario. En este espacio se exalta la unidad social, como vía para procurar a la nación; aquí las distinciones de clase no tendrán cabida, así, en la casa conviven dos universos opuestos: el de José Luis, el hijo de hacendado y el de Esperanza, la campesina. Para subrayar que este ideal no tiene excepciones, José Luis lo pone en práctica cuando invita a Nicanor y Reynaldo a sentarse con él a la mesa: “la ley de dios es que todos son iguales”.

Pero la casa de Esperanza y José Luis y también es un pequeño escaparate de los objetos que utiliza el pueblo en su cotidianidad: los jarros de barro, las ollas colgadas en la pared, las hojas de maíz, los barriles, las canastas, los comales, el

fogón; el espacio religioso: la virgen de de Guadalupe en una pared, todo aquello que hace lo inmediato cotidiano, lo que se comparte.

Pero este lugar también sugiere otro principio en el ideal de nación: el sacrificio. Es precisamente en su casa donde José Luis y Esperanza se lamentan, pero aceptan los sacrificios que han hecho para vivir como creen justo. En especial, Esperanza destaca los privilegios a los que ha renunciado José Luis para vivir ahí, con ella. Luego él hará el sacrificio más caro de todos: el de su propia vida., su ideal, sin embargo, irá por delante.

Puesta en cuadro

La construcción del mensaje nacionalista, desde la cámara, inaugura este espacio con una imagen en contrapicada, la cámara emplazada detrás de unos matorrales hace aparecer a los personajes como si ascendieran poco a poco del campo. Luego una disolvencia los dejará ver en el interior de su casa. La cámara en *dolly* avanza hacia ellos para encuadrarlos en un *medium close up*. Así se muestra su universo en detalles: sus objetos, su ropa, sus utensilios. El juego de toma y contratoma en este espacio es constante, hay que reconocer al “buen mexicano”.

La cámara pretende fijar los discursos, y en los *close up* se inmoviliza cuando José Luis habla de la justicia, la libertad, el amor por la tierra, de la patria. Y también cuando el revolucionario Pánfilo, le comunica la necesidad de combatir a los enemigos de la revolución. Pero los *medium close up*, no solo dejarán ver al

“buen mexicano”, también lo harán con su opuesto: Rogelio Torres, quien en la casa de José Luis aparecerá primero en una toma en picada, sometiendo a Esperanza. Los *close up* luego, lo mostrarán con su rudeza y maldad.

Si a la hacienda de Francisco la ronda la penumbra y las sombras, a la casa de José Luis la celebra la iluminación. En este espacio, la luz no deja de entrar por las ventanas o la puerta. Mientras que en la casa del hacendado los candelabros y las velas se miran a cada rato, en la del revolucionario solo una vez la velas aparecerán encendidas. Los dueños de la casa siempre serán exaltados con la luz: José Luis y Esperanza. Incluso mientras ella duerme, su rostro permanecerá iluminado. “El buen mexicano” aquí resplandece todo el tiempo.

La penumbra y la oscuridad aquí no llega sola, llega cuando irrumpe Rogelio Torres; la secuencia misma inicia con una apertura en negro, que revela al bandido maltratando a Esperanza. Aquí donde pocas veces se han visto sombras, ahora se multiplican: las de los cómplices de Rogelio revisando en busca de José Luis, o la del mismo Torres reflejada en la pared por el fuego de la chimenea. La oscuridad con que inicia la escena también la cierra: entre las penumbras y a lo lejos se verá la silueta de Esperanza en un intento por huir, otra, la de Rogelio derribándola en el suelo. Un fundido en negro terminará este episodio.

4.3.2. Dimensión narrativa

José Luis

José Luis representa el típico hombre idealista. Posee una serie de principios que está dispuesto a defender hasta sus últimas consecuencias, ya desde la primera secuencia en la que aparece los anuncia sin mayor duda: no cree en las diferencias de clase y por eso está dispuesta a casarse con una campesina: Esperanza. “En México todos somos iguales”, sentenciará.

Pero su ideal no se limita a la transgresión familiar (pues sus padres no están de acuerdo con su casamiento), traspasa este ámbito para proyectarlo en el ámbito social, pues entiende que la patria demanda un cambio; un México nuevo se oirá decir. El ideario de José Luis al respecto, demanda: la justicia, tierra para quien la trabaja y sufre por ella, una mejor vida para los buenos mexicanos, donde todos puedan “vivir como hermanos”. Así lo deja saber a sus peones y los invita a sentarse con él a la mesa. Éstos le ayudarán después a luchar contra los hermanos Torres.

Sus principios pronto lo llevarán a enrolarse en la lucha revolucionaria, ahí no tendrá duda junto a quién peleará: con los ejércitos populares, con los más desprotegidos, pese a su clase, su ideal no será modificado. José Luis provee de armas y apoyo a los alzados.

Pero a este idealista la realidad pronto lo rebasa y le demanda el sacrificio más caro que hasta entonces ha hecho: el de su propia vida. La muerte por sus ideales, sin embargo, insinúa Esperanza, al final de la película no será en vano gracias a ese sacrificio “hoy palpita un México nuevo”.

El idealista tiene rasgos mestizos, sus expresiones, su rostro, no son rudos, por lo común siempre se le ve tranquilo. A pesar de ser el hijo del hacendado, no se viste con los lúcidos trajes de rico. Él viste ropa de campo sencilla. A veces, incluso, su ropa se asemeja más con la que visten los peones con los que convive. Los colores con los que viste casi siempre son oscuros, rasgo que contrasta con el color blanco de su caballo. Ninguno de los personajes que desfilan a lo largo de la película tiene uno similar al de José Luis.

En este melodrama, José Luis desempeña el papel de protagonista. Él es quien lleva a cabo una serie de acciones que van empujando la historia: aviva el conflicto de clase, desafía los órdenes sociales y sentimentales, también lanza y participa en las acciones revolucionarias. Desde la especificidad del lenguaje cinematográfico, el idealista será privilegiado por ciertos movimientos de cámara y formas de iluminación.

La complejidad del personaje, por las actividades que realiza, lo revela como un personaje redondo, pues a lo largo de la cinta siempre actúa en conforme a sus ideales. Tolerancia insultos, maltratos y golpes, pero no cede. Se le verá experimentar la duda: cuando Esperanza le dice que se suma a la lucha y la deje

sola, doliéndose sobre la tumba de su padre y ante el pelotón cuando va a ser fusilado, no obstante su determinación siempre será mayúscula.

Esperanza

La tipicidad que define a Esperanza es la de la noble campesina. A pesar de que el mundo de los de abajo, como cualquier otro, tiene su polo negativo, la esposa de José Luis representa al de buena alma, no es “mala yerba”, como los hermanos Torres. La nobleza de Esperanza a veces raya en la ingenuidad. En ella siempre se verá buena disposición, en particular, para apoyar a su marido.

Esperanza siempre actúa esperando en no dañar a los demás, en la primera secuencia de la película insiste a su futuro marido si está seguro de casarse con ella aunque eso signifique la pérdida de lo que él tiene. También, está dispuesta a sacrificarse para evitar conflictos: cede ante los pedimentos de Clara para que deje a José Luis. Como fiel representante de su raza, se preocupa por el respeto de la tradición y las “buenas costumbres de los suyos”. La joven mujer nunca discute, nunca se le escuchará alzar la voz, ni se le verá de mal humor, se lleva bien con los campesinos, la fidelidad a su marido completará su nobleza y así lo acompaña hasta que lo fusilan.

Aunque Esperanza supone pertenecer al mundo indígena, sus rasgos no reflejan, precisamente éste. Sin embargo, otros referentes la conectan directamente ahí: el cabello largo trenzado con listones, el vestido con bordados campiranos, el rebozo, sus aretes, todo ello humilde. Su indumentaria dista de la

que llevan las hacendadas. Incluso en la fiesta del herradero, sólo éstas portan el traje de china poblana.

El papel de Esperanza dentro de la cinta es la de protagonista femenina, ella es, en cierta medida, el motivo por el que José Luis decide impulsar su lucha por los de abajo, ella es quien habrá de aconsejar a éste qué rutas seguir. Desde la significación cinematográfica, es la mujer que más secuencias ocupa en la película, así como los encuadres y la iluminación más privilegiadas. Su nombre alude al deseo de una vida nueva, para ella, pero también para el mundo que representa.

La personalidad de Esperanza a lo largo de la historia permanece inalterable. Es decir, su nobleza será no será modificada, no obstante, en ella, la duda sobre lo que hace será permanente.

Francisco

La tipicidad de Francisco se descubre como la del ambicioso hacendado. Reaccionario por naturaleza, no acepta el principio de cambio como una posibilidad de vida porque la que él representa es una “tradicción”, se le oirá decir. Por ello rechaza y encara a su hijo José Luis: por haberse relacionado con una campesina, por simpatizar con los pobres, por quebrantar las reglas de la casa, por ser un revolucionario.

El poder que le da su riqueza, hace ver a Francisco en un mundo que mueve a su antojo, e incluso que puede controlar: a la advertencia del militar Peña de que se marche y deje su hacienda él responde que aguantará hasta el final, y ahí encontrará la muerte.

Sus rasgos físicos acompañan su tipicidad: es alto, fornido, de cabello cano y bigote, su cara tiene arrugas que lo hacen duro; es mal encarado, nunca se le ve sonreír, habla de manera ruda. Su ropa siempre es la de ranchero elegante, trajes combinados y bordados. Esta indumentaria ningún personaje la utilizará, sólo él.

En cuanto a su gradación, Francisco es el antagonista de José Luis y esperanza, sintetiza a la otredad, contrario para el ideal de nación. Él se presume obstaculiza el desarrollo justo de la patria. El hacendado se opondrá a la unión de la pareja, echa a su hijo de la casa, estará en contra de cualquier cambio.

La complejidad de Francisco es clara: la soberbia que lo caracteriza la presentará hasta el final. En apariencia deja ver un cambio en su modo de ser, cuando escucha a los peones que le hablan sobre el amor a la tierra y el vínculo a ésta. Pero tal discurso lo lleva a reafirmar su pensamiento acerca de la tierra y sus posesiones. Su obstinación lo pondrá finalmente a merced de los bandoleros.

Los hermanos Torres

Los Hermanos Úrsulo y Rogelio Torres no dejan lugar a dudas, son los típicos bandoleros oportunistas. No están en la revolución para consumir ningún

ideal, para crear condiciones justas, para cambiar al país, los mueve la ambición y el beneficio personal. Por ello sintetizan a la otredad, al “mal mexicano”. No se hicieron así en la lucha, ya eran “mala yerba”, se dice de ellos que desde que trabajaban en la hacienda eran malos, por eso los corrió José Luis.

Estos oportunistas llevan la destrucción a donde llegan, saquean, se emborrachan, no tienen límites, ellos son su propio límite y lo gritan: “¡aquí no hay más dios que mi general Úrsulo Torres!”. Su cuartel general es la cantina. Úrsulo y Rogelio Torres representan al grupo de bandoleros que actúa dentro de los grupos revolucionarios. Son los enemigos de la revolución, dice el general Pánfilo a José Luis, por eso hay que exterminarlos. Para los hermanos Torres todos pueden ser sus enemigos, en especial, si se oponen a sus fechorías.

Los hermanos Torres son rudos, los rasgos de sus rostros acentúan dicha característica. Por lo común andan sudorosos, despeinados, sucios, beben y escupen, gritan y aúllan, se atragantan cuando comen y se lanzan en la cara lo que beben. La ropa que usan está desalineada. Su caminar es tosco, incluso Úrsulo camina encorvado.

La gradación de estos personajes dentro de la historia es la de los antagonistas de José Luis y Esperanza, son los obstáculos más difíciles con quienes habrán de enfrentarse, incluso más que Francisco; éste a pesar de todo les permitirá vivir lejos de él, fuera de la hacienda y a sabiendas de que José Luis participa en la revolución. En cambio, los hermanos Torres serán quienes atacarán

a la pareja hasta destruirla: Rogelio invade su casa, insulta y maltrata a Esperanza, y terminará fusilando a José Luis.

La complejidad que revela a los hermanos Torres está marcada por la ambición y la maldad desde que se sabe de su existencia, cuando Nicanor le informa a José Luis que unos bandoleros llamados los hermanos Torres robaron el ganado para la fiesta del herradero, hasta cuando Rogelio mata al joven revolucionario. La actitud violenta de los hermanos Torres es constante, su complejidad, en ese sentido, es redonda. Lejos de aligerarse, conforme avanza la cinta Úrsulo y Rogelio se muestran más violentos. La tifo que aqueja al primero lo volverá más agresivo, mata a sus criados; el segundo encolerizado por la muerte de su hermano no descansará hasta asesinar a José Luis. La personalidad de los hermanos permanece inalterable, no cambia nunca, son sinónimo de lo que no transforma, de lo que impide mejorar al país.

Clara

Como la típica esposa obediente que parece no tener vida propia sino a partir de la de su hombre es lo que resume a Clara. Hace hasta lo imposible para que la vida de su familia no se vea alterada y Francisco no se enoje. Trata de negociar con Melchor, abuelo de Esperanza, para evitar que el anciano reclame la actuación de su hijo, cubre a éste para no provocar la ira del hacendado; a pesar de que éste luego le propina una golpiza a José Luis y lo expulsa de la hacienda, Clara continúa al lado de su marido, así lo hará hasta el final, incluso cuando

Francisco decide quedarse en la hacienda para enfrentar a los bandidos sólo Clara estará con él.

Su rostro serio, su pelo cano y su voz firme hacen de Clara una mujer firme. La solemnidad y el conservadurismo estarán anunciados por sus peinados altos, su ropa (siempre de negro) y sus elegantes joyas.

Su papel en la historia es el del actor secundario. Se le verá sobre todo apoyar las decisiones de su marido, de ahí nunca se moverá. La complejidad de Clara es inestable, sí apoya a Francisco, pero a veces su instinto materno se impone: interviene para evitar que el hacendado golpee al hijo o intente matarlo; se conmueve cuando tratando de convencer a Esperanza de que abandone a su hijo termina por reconocer la relación de éstos, aunque no la acepta. No obstante Clara es incapaz de transformarse o transformar a otros, al contrario, cuando muere Francisco ella también perece: no habla, no reconoce, y camina como un fantasma al cual hay que llevar de la mano.

Reynaldo y Nicanor

Son los típicos sirvientes fieles. Ellos trabajan en la hacienda de Francisco, están bajo las órdenes de éste. Sin embargo, cuando José Luis se va de la casa, ellos lo acompañan, renuncian al trabajo para seguir los pasos del joven revolucionario. Ellos defienden la fidelidad que le tienen a José Luis a quien criaron desde pequeño. Su apego es tal que dirán que son como “raíces de un mismo árbol”.

La diferencia de estaturas entre ambos (Reynaldo es más bajo que Nicanor) y el juego que constantemente mantienen, los hacen ver como un par de niños. Los rasgos de su rostro los presenta simpáticos. Visten la ropa de campo: sombrero, camisa, paliacate, pantalón, botas y espuelas.

Su gradación en la historia los ubica como los ayudantes de José Luis, a él lo acompañan en su lucha. Con él están casi todo el tiempo, incluidos los momentos decisivos: cuando se va de la hacienda, cuando trabaja en el campo, cuando va en busca de los hermanos Torres, donde por cierto Reynaldo morirá a manos de Úrsulo.

La fidelidad a José Luis muestra a los peones como un par de personajes sólidos. No dudan en irse con él. Éstos serán los únicos actantes en la cinta que sí experimentan un cambio: pudiendo quedarse en la hacienda deciden transformar su vida y unirla al destino de José Luis. Son importantes en los derroteros que éste habrá de padecer. Se contagian con una misión: la revolución.

4.3.3. Dimensión semántica

La tierra

La tierra aquí se presenta como el gran símbolo de la vida, pero no sólo porque ella es la dadora del sustento, sino también porque reclama e impone el sacrificio, incluso la muerte. Ella integra los dos principios de existencia. La tierra lo es todo y es atemporal: los hombres se irán, pero ella continuará. Desde la

primera secuencia de la película esto se hace saber en las palabras de Esperanza: “El amor de la tierra es el más grande y el más terrible de todos los amores”, le dice a su hijo mientras contempla las grandes extensiones de terreno “que pertenecieron a los Castro”.

Esta noción dual de la tierra conecta con la que tradicionalmente tenían los habitantes del México prehispánico: un espacio de gozo, pero a la vez de sacrificio. Pero si algunos hombres se habrán de simbolizar directamente con la tierra, éstos son los que están más cerca de ella: los pobres, los campesinos. Ellos serán como la prolongación de la tierra: en las primeras escenas Esperanza y José Luis aparecerán en una disolvencia superpuesta a las plantas de un campo, como si de ahí surgieran. Más adelante Nicanor, el peón de la hacienda, asegura a Francisco que ellos (los pobres) “son como las raíces que están debajo de la tierra”. Luego, el militar Rubén le informará a Francisco que los revolucionarios (que evidentemente son los de abajo) avanzan por el país y “brotan de la tierra, en todos lados y a todas horas”. Esperanza insinuará constantemente la ligazón simbólica con la tierra: paseando entre los campos, luciéndola en su ropa (sus vestidos siempre estarán bordados con flores, aves, árboles; lo mismo ocurrirá con sus sábanas y sus almohadas, también sus camisones), de la joven incluso se dirá: es como una Flor Silvestre.

Visto así, simbólicamente, la tierra tendrá sus hijos legítimos: los más desprotegidos, y es que la raza de bronce es la que más habrá de experimentar el vínculo con la tierra; ahí está su sustento, el maíz y el trigo; el espacio de su

universo ritual, pero también en la profundidad de la tierra es donde descansan sus muertos. Sin los naturales de la tierra, se parece anunciar, el ideal de la nación será infructuoso.

Las armas

Las armas, simbólicamente, llevan implícita la aniquilación del otro, en este caso del “buen mexicano” versus el “mal mexicano”. Estas comienzan a aparecer desde las primeras imágenes de la película: los hombres portan pistola, excepto Melchor y el cura. En la casa de Francisco se encontrarán por todas partes como el principal ornamento de sus habitaciones: en el comedor un par de sables; en las paredes de la sala: pistolas; cerca de la chimenea: rifles. Los peones de la hacienda tienen las suyas, los hermanos Torres y sus “revolucionarios” también.

No obstante, a pesar de que muchos hombres las portan, sólo unos las utilizan: Francisco y los hermanos Torres, las otredades, “los malos mexicanos”: el hacendado que se ha apropiado de la tierra de la nación, y los hermanos Torres quienes se han aprovechado de la revolución para dañar y robar. Las armas son su símbolo natural. Francisco, después de golpear a su hijo, toma un sable para victimarlo; a los hermanos Torres se les verá disparar y atacar prácticamente a quién se les ponga enfrente o los traicione: Úrsulo termina por asesinar a sus criados a balazos.

La sugerencia parece clara: a José Luis, el hombre de ideales, no le van mucho las armas, todo el tiempo las porta, las prepara, las ofrece a los demás

(incluso a Esperanza cuando ella se queda sola), las saca para amedrentar, pero nunca las utiliza. Cuando pretende hacerlo, ni siquiera es necesario: Úrsulo muere solo a causa del tifo. A José Luis, el revolucionario, no se le verá nunca matar a nadie, en cambio, él morirá fusilado.

Las armas también simbolizan poder y cambio, en especial, en tiempos de lucha. La fórmula parece olvidarla José Luis y por ella padecerá. A la petición del coronel Pánfilo Rodríguez de que se incorpore con sus armas a las filas de su ejército para acabar con los bandoleros, la respuesta de José Luis será negativa. Luego, pagará por ella: los bandoleros destruirán su casa, matarán a su padre, maltratarán a Esperanza y a él lo asesinarán. La moraleja, parece estar trazada: el ideal y las armas serán inseparables cuando son en pro de la nación.

El tifo

La revolución ha estallado, avanza y todo indica que será imposible detener. El militar Rubén Peña avisa a Francisco de esto. Los periódicos lo anuncian, las imágenes de los revolucionarios se dejan ver. Los cambios, se nota, no se detendrán. Sin embargo, el movimiento se ha contaminado, dentro de las filas de los liberadores algunos se han aprovechado, roban para su propio beneficio.

Al llegar al pueblo de José Luis, los “revolucionarios” no traen nada bueno, al contrario, traen el mal, simbolizado con una enfermedad: el tifo. Úrsulo es quien lo padece, desde que llega a la hacienda, al “mero dios”, el general Úrsulo Torres,

se le ve mal, anda encorvado, con dolores de cabeza, sudoroso, temblando, con fiebre y encolerizado.

Días después el mal de Úrsulo se vuelve una peste que diezma al pueblo. La muerte es constante: “no hay casa donde no haya habido cuando menos un difunto” y “no hay quién quiera cargar con los difuntos al panteón”, le dirá el asistente de Úrsulo a Reynaldo. Los “malos mexicanos” serán aquí simbolizados con la peste: nada bueno vendrá con ellos, por más que griten que son los revolucionarios, ellos simplemente encarnan el mal. Ningún cambio se verá con su llegada en el pueblo, sólo destrucción, como la peste, sólo dejará desolación.

Pero el mal sólo convoca al mal, y así lo presume el destino de Úrsulo. Él portaba la peste y esta al final también lo matará: el “mal mexicano” no tendrá otro destino sino su propia destrucción.

CONCLUSIONES

Los arreglos que tenemos con la vida, no sólo están dados por aquello que identificamos como realidad objetiva. También, son resultado del incesante influjo del imaginario social en ésta. Es decir, de aquel conjunto de creencias, valoraciones, conocimientos y visiones del mundo que tienen las colectividades, y en función de los cuales sus integrantes orientan y dirigen su cotidianidad.

Fue a inicios del siglo pasado, cuando los investigadores sociales comenzaron a indagar nuevas rutas para explicar el devenir de las sociedades que viraron la mirada para tomar en cuenta aspectos que antes habían ignorado; lo cual los llevó a reconocer y reubicar, ciertos fenómenos de la periferia, al centro mismo de los acontecimientos; entre aquéllos se encontraba, precisamente, el ámbito de lo imaginario.

Y es que en el imaginario se manifiestan las preocupaciones esenciales y permanentes de toda sociedad; condición esta última que no hace de él un territorio inerte, por el contrario, al imaginario lo caracteriza su dinámica vitalidad, e incluso, como sostiene Castoriadis (1983): la institución de toda sociedad, es posible en tanto que hace efectivo un conjunto de significaciones imaginarias sociales. No obstante, cabe aclarar que dicho proceso no se limita a un mero entendimiento, convoca también una serie de prácticas.

Entre éstas se encuentra el inagotable ámbito de las representaciones, pues como arguye Roger Chartier (1992), el mundo de las ideas no puede permanecer simplemente ahí, para trascender en la conciencia de los individuos, debe “materializarse” en cualquier forma de representación. Y sin lugar a dudas, el campo de las artes se revela como uno de los espacios más fértiles desde donde esto es posible.

En el trabajo artístico vibran los imaginarios de época; se traslucen, como en una filigrana, los órdenes y desórdenes que se imponen las colectividades, incluidas algunas de sus expectativas. Lo específico de cada lenguaje artístico interviene, evidentemente, para apuntalar todo esto.

El territorio del arte recorre prácticamente todos los ámbitos de la vida, incluidos aquellos imaginarios de vital importancia en el devenir de la historia de cualquier sociedad. Ha sido de nuestro interés, en este trabajo, concentrarnos precisamente, en uno de ellos: el asunto del nacionalismo mexicano.

La nación, según deja ver Benedict Anderson, es un principio que se vincula íntimamente con la cuestión de lo imaginario, pues este autor sostiene que: “La nación es una comunidad política imaginada e imaginada como intrínsecamente limitada y soberana porque sus miembros jamás podrán conocer a la totalidad de los connacionales, aunque en el plano de las representaciones colectivas experimentan un sentido de comunión y

camaradería que rige la existencia colectiva y que perdura a lo largo del tiempo.” (Baca, 2000).

La construcción de la nación convoca a una serie de nociones para hacerse presente, por ejemplo: apelar a una historia común, exaltar una geografía compartida, subrayar valores y creencias únicos, celebrar la integración social, alentar la noción de sacrificio, diferenciar a las otredades, etcétera. Como hemos visto, dichos principios, formaron parte del discurso político en distintas etapas históricas de nuestro país; pero también se manifestaron en los discursos artísticos. Es decir, como fórmulas de lo imaginario.

En el trabajo aquí presentado, nos ocupamos de analizar el llamado séptimo arte: el cine, pues precisamente éste se presenta como uno de los medios contemporáneos por excelencia, desde donde el universo imaginario se pone en evidencia. Lo que a su vez hace, de dicho medio, un vehículo para la reflexión y el autoconocimiento. Cuestión que anunciaba como pertinente, ya desde el siglo pasado, Jacques Le Goff (1979), contra la resistencia, incluso, de diversos círculos intelectuales que no veían en el cine, sino un medio para la pura diversión y cuya naturaleza, decían, impedía pensar.

Aquí trabajamos el cine mexicano de la década de 1940, momento decisivo para el celuloide nacional; tanto por su consolidación como industria, por la cantidad de iconos que se erigieron, como por las temáticas que se

abordaron. De éstas, nos concentramos, en la que reflejó el imaginario nacionalista mexicano, en especial, desde el cine de Emilio Fernández. Aquí queremos apuntar que si bien el nuestro no es un análisis exhaustivo, las dimensiones dispuestas al respecto, son suficientes para explorar cómo se construyó el imaginario nacionalista mexicano desde la especificidad cinematográfica. Y más aún con ese dispositivo poder plasmar de manera escrita lo que deja ver el mensaje visual, pese a las limitantes que esto implica.

No obstante lo vistas que son las películas de Emilio Fernández y el fácil acceso que a ellas se supone, en el derrotero de la investigación descubrimos otros senderos: durante la revisión de los filmes nos encontramos con ciertos accidentes que sufren y que los hacen peculiares cuando se toman como objetos de estudio: la mutilación. Lo que cuestiona la aparente facilidad de emprender investigaciones de este tipo. Así descubrimos que la película *Río Escondido* tiene al menos dos versiones en donde la diferencia radica en la falta de algunas secuencias que se han eliminado en una u otra versión. Aquí agradecemos a la Dra. Julia Tuñón el habernos proporcionado la película más completa.

Para desarmar el cine del Indio, en esta ocasión nos servimos de la disciplina semiótica social, la cual nos permitió, por un lado, identificar una serie de nociones socioculturales alusivas a la nación, vigentes en el momento de su producción; y por el otro, reconocer cómo desde el aspecto formal del lenguaje cinematográfico, el director significó las anteriores nociones para construir su mensaje nacionalista.

Con más precisión, abordamos las películas desde tres dimensiones significantes: la dimensión textual, la dimensión narrativa y la dimensión semántica. En cada una de estas esferas nos centramos sobre distintos aspectos de la especificidad cinematográfica. Así, en el aspecto textual que tiene que ver con la puesta en escena y la puesta en cuadro, nos centramos en algunos de los espacios de las acciones, para el primer caso; y en manejo de los encuadres y la luz, para el segundo.

En lo que toca a la dimensión narrativa ahí nos detuvimos en analizar a los personajes y cómo éstos son representados de acuerdo con su tipología, situación que completamos indagando en otros niveles significantes: el ámbito físico, su gradación dentro de la historia y su complejidad. Por último, en la dimensión semántica nos referimos a la articulación de algunos códigos simbólicos que pone en juego el cine del Indio, como fórmulas que anclan con la cultura que les da origen. Todo ello nos permitió prolongar la mirada al trabajo de Emilio Fernández y acceder a su propuesta cinematográfica acerca de la nación, a saber:

Respecto a la dimensión textual, encontramos que los espacios que elige Emilio Fernández para su puesta en escena en las películas analizadas, se ubican de manera recurrente en el México rural: la escuela, el campo, la iglesia, la hacienda, la cantina, o la humilde casa de campo, rara vez los espacios pertenecen a la ciudad. En las cintas trabajadas sólo el Palacio Nacional, en *Río Escondido*, aparece como ejemplo de esto. Así, exaltando los espacios que se

vinculan al México de los de abajo, es como se construye este discurso nacionalista.

La manera como Fernández significa estos espacios, responde a un constante juego de opuestos, que se deriva del binomio que podríamos llamar: lo positivo y lo negativo para la nación. Así, por ejemplo, en *Río Escondido*, el juego está dado por el Palacio Nacional, la escuela y la iglesia, como sinónimos de lo positivo; mientras que la cantina representa lo negativo. Por lo que toca a *Flor silvestre* dicha organización ocurre de la siguiente forma: el campo y la casa de José Luis se ubican en el polo positivo; mientras que la hacienda ocupa el negativo.

Ahora bien, dicha gradación es posible porque en cada uno de esos espacios se apela a una serie de nociones sociohistóricas que convoca el ideal nacionalista; de tal suerte, en *Río Escondido* encontramos que el Palacio Nacional es un sitio que sirve para subrayar la importancia de la historia como ingrediente indispensable para la construcción de la nación; dicho principio, evidentemente, impone reconocer a los héroes, sus gestas, los iconos y el irremediable sacrificio por la patria.

En otro espacio: la escuela, destacan nociones como el valor de la educación para fortalecer la conciencia por la nación, la necesidad de la unidad social (representada por un grupo de niños, primero en desorden y luego

armónicamente unido, donde además destacan sus nombres españoles y sus apellidos indígenas); el principio de justicia (resaltado con la imagen de Juárez) y la idea de libertad (expuesta a través de un pueblo que en la escuela se concentra para acabar con sus opresores). Por otro lado, en el espacio de la iglesia se destaca nuevamente la importancia de la unidad social como requisito para hacer a la nación (cuando ahí el pueblo recobra su sentido de pertenencia espiritual, su historia comienza a cambiar).

La cantina, en cambio, es el espacio que sirve para reconocer a la otredad, a todo aquello que obstaculiza el ideal de nación: la corrupción, la injusticia, la opresión, el robo de los recursos naturales, pues todo lo negativo para el pueblo emana, precisamente, de ese espacio tenido por Regino como la sede del palacio municipal.

En *Flor Silvestre* las nociones que se recrean apelan a principios similares: en el espacio del campo se destaca la idea del territorio compartido, indispensable para reconocer el lugar común; la exaltación de la geografía en imágenes, de igual forma afianza el sentimiento de lo propio. Incluso, los constantes discursos al amor por la tierra, caminan en ese sentido. Asimismo, los episodios que ocurren en el campo sirven para mostrar el mundo simbólico y ritual que hace única a la comunidad imaginada, en especial, durante la celebración de la fiesta del herradero.

La casa de José Luis sintetiza otros requisitos que son deseables para la construcción de la nación: la unidad social, representada por los personajes mismos que comparten ese espacio: José Luis, un hijo de hacendado, y Esperanza, una mujer campesina, ambos conviven ahí armónicamente. En la casa de José Luis la distinción de clase no tiene cabida, como tampoco lo tiene la violencia. Asimismo, en ese lugar se muestran los objetos del mundo cotidiano de los pobres, como extensión del reconocimiento de lo propio.

Por otra parte, en la hacienda se ubica de nuevo el espacio de la otredad, de lo negativo: ahí está la violencia, la corrupción, el desorden, el caos, el cacicazgo y el bandido disfrazado de revolucionario, en suma, todo lo que daña al proyecto de la nación.

En términos de la construcción significativa desde la puesta en cuadro, los recursos acotados: los encuadres y la iluminación muestran, en ambas películas, una estilística reiterada. Así los planos largos exaltan el reconocimiento del espacio de pertenencia: los campos, la fiesta, la casa humilde, la escuela y la iglesia. Los *close up* se reservan a los personajes protagónicos, que es decir, aquéllos que encarnan los polos opuestos en la construcción de la nación: sirven para identificar los rostros, características y virtudes de los que luchan por la patria: Rosaura, Felipe, José Luis y Esperanza, pero también para ubicar a los que la aniquilan: Regino, Francisco y los hermanos Torres.

El uso de la cámara en picada y contrapicada, en las cintas analizadas, también es recurrente y ocurre para crear la sensación de un orden jerárquico, por mencionar algunos ejemplos: la cámara en contrapicada sugiere la exaltación de la imagen del presidente respecto a la de Rosaura, la del Palacio Nacional sobre esta misma, la de Juárez en el salón de clases respecto a la maestra y los niños, la de Esperanza en el campo, y la del joven revolucionario en la hacienda. Pero también con el manejo de la cámara en picada se da el caso contrario: la sensación de inferioridad, por ejemplo, este encuadre es el que sitúa a Rosaura cuando va al espacio de Regino: la cantina, o viceversa: cuando éste va al espacio de Rosaura: la escuela. De igual manera sucede cuando José Luis deambula por la hacienda destruida o cuando Esperanza sufre los maltratos de Rogelio Torres.

Los encuadres en cámara fija son un recurso que también aparece de manera constante en ambos filmes, su uso enmarca ciertos momentos especiales: cuando se enuncian los grandes discursos sobre la nación, como para anestesiar y hacer solemnes estos instantes. Los discursos a veces son dichos por el presidente de la República, Rosaura o el cura, en *Río Escondido*; o emitidos también por Esperanza y José Luis, en *Flor Silvestre*.

Por lo que toca a la iluminación ésta responde a un principio básico, pero que en las películas citadas se vuelve significativo: la presencia o ausencia de luz. Así, los espacios y personajes vinculados al ideal nacionalista serán frecuentemente

privilegiados con aquélla: la escuela, la iglesia, el campo, la casa humilde, Rosaura, Felipe, José Luis y Esperanza; mientras que aquello asociado con lo que daña a la patria será, por lo común, significado con la ausencia de luz y lo que se desprende de ésta: las penumbras, la noche o las sombras; así en esta atmósfera aparecen: la cantina, la hacienda, Regino y sus cómplices, Francisco y los hermanos Torres.

Por otro lado, los personajes que dramatizan estas historias de Emilio Fernández, protagonizan un juego maniqueísta: el buen mexicano versus el mal mexicano. Los primeros abogan por la nación, los segundos la dañan. Así, en *Río Escondido*, como máximos representantes del bien están Rosaura, Felipe y el cura; mientras que en el lado opuesto aparecen Regino y sus cómplices. En lo que toca a *Flor Silvestre*, como síntesis del buen mexicano están: José Luis y Esperanza, y como ejemplo de lo contrario: Francisco y los hermanos Torres.

La eficacia de estos personajes en el ámbito narrativo de las películas, está en la función típica que encarnan, la cual los ubica como redentores (Rosaura), protectores de la vida (Felipe), restauradores de la fe (el cura); o el dañino cacique (Regino), en *Río Escondido*. Los tres primeros son los benefactores reconocidos por la sociedad: la maestra, el doctor y el cura; son los actores cercanos al mundo de los desprotegidos. Si bien dichos personajes no pueden ocultar sus rasgos mestizos, las indumentarias que portan o las faenas que realizan los vinculan al mundo de los de abajo.

En *Flor Silvestre* dicha articulación muestra: al idealista revolucionario (José Luis), la noble campesina (Esperanza); y sus opuestos: el ambicioso hacendado (Francisco) y los bandidos oportunistas (los hermanos Torres). Aquí los dos primeros son reconocidos como los habitantes legítimos de la tierra, los que son como “raíces de ésta”. Los segundos, son identificados como los dañeros históricos y cotidianos de la vida en el campo. Todos estos personajes ocupan la mayor parte de los recursos significantes cinematográficos. Asimismo son quienes tensan el hilo dramático en las cintas analizadas: los buenos mexicanos significan el cambio, el progreso, la civilización; sus contrarios: los malos mexicanos representan la inmovilidad, la ignorancia, el mundo salvaje, el que golpea a la nación.

Finalmente, desde el punto de vista semántico, la articulación de los códigos simbólicos en el discurso filmico nacionalista de Emilio Fernández, no deja de ser relevante. El director coahuilense apela a ciertos símbolos arquetípicos asociados con la naturaleza que significan la vida: el agua, en *Río Escondido*, o la tierra en *Flor Silvestre*. Además estos códigos en dichos filmes simbolizan el sacrificio, pero también de la libertad. En términos de valor social, ambos van más allá de un simple recurso natural: para la gente pobre del campo hay en ellos una aura afectiva que anuda su sentido de pertenencia. Salvaguardar el agua y la tierra garantiza ese mundo inmediato cotidiano, pero también el de la nación.

Los símbolos personificados, como Juárez y el bebé, significan el cambio; el primero, como testimonio histórico de que eso es posible; el segundo, como emblema de un pueblo en transformación, que resiste pese a las condiciones adversas. Asimismo, dichos símbolos hacen presente al mundo indígena; los dos comunican la necesidad de un México justo, pero anuncian que éste sin los más desprotegidos será imposible. Otro código simbólico que presagia los cambios es la campana, que se presume recuerda la libertad y llama a la rebelión, ya en Palacio Nacional, ya en la iglesia o en la escuela, tal y como sucede en *Río Escondido*.

Un país sin justicia, igualdad y libertad, no tendrá destino, más bien será una patria enferma, así parece señalarse simbólicamente en la cintas analizadas: en *Río Escondido* ahí está la viruela diezmando a la población; en *Flor Sivistre* ahí está el tifo dañando de igual forma. Ambos males se sugiere deberán ser erradicados para que no lastimen a la comunidad imaginada.

Si bien la nación, desde el punto de vista sociohistórico, apela a una serie de principios, Emilio Fernández en su discurso fílmico, tiene como indispensables ciertas nociones irrenunciables, tales como el sacrificio, la evocación de una historia común, la exaltación de la unidad colectiva, el reconocimiento de la otredad, la geografía como símbolo de pertenencia, la

educación y la justicia. Para Fernández sólo hay nación si se activan dichos enunciados.

Pero estas nociones en las películas del director sólo alcanzan plenitud si se recrean con los dramas de un universo particular. Si aceptamos que en una sociedad conviven distintos imaginarios a un mismo tiempo, a las preguntas ¿a cuál de ellos recurre Emilio Fernández para confeccionar su ideal de nación? o ¿de cuál recorta para armar su discurso en imágenes? El testimonio filmico no deja lugar a dudas: al universo de bronce, al imaginario popular.

Y es que las historias de Fernández acerca de la nación, abrevan, precisamente, de ese mundo imaginario. Son las creencias, los ritos, los símbolos, las costumbres, los valores por lo común antiquísimos, de quienes integran este universo los que hacen la urdimbre más resistente de la nación, según las películas de este director.

La tensión teórica entre la corriente modernista que trata de explicar la consolidación de la nación como una imposición vertical Estatal, y la etnosimbólica que sostiene que es el conjunto de creencias, costumbres, mitos y ritos que subyacen en una sociedad lo que verdaderamente hace surgir a la nación, desde el cine de Fernández, parece no tener reverso, éste apuesta, sin duda, por la segunda.

Así, la nación que construye desde el cine el director, convoca a los deseos y expectativas que viven los habitantes del México profundo. Alude a los referentes significativos que aquéllos enarbolan cuando asumen el principio de pertenencia: “la nación es el municipio”, diría Altamirano. El cine así es aceptado porque propicia el reconocimiento.

Frente al cine de Emilio Fernández, ¿tenemos una ilustración (seguramente sin intención) de lo que sostiene Gilberto Giménez, de que la vitalidad y resistencia de las significaciones populares tuvieron que incorporarse, irremediabilmente, al discurso acerca de la nación, incluso contra la voluntad de la proclama oficial, como única vía para hacerla entendible? ¿Cómo un ejemplo de la vitalidad del espacio imaginario social, que reclama presencia en el discurso objetivo sobre la nación?

Al Indio, un asunto lo obsesiona y lo inspira, la idea de un mundo inmutable: “Yo he vivido siempre en una especie de cuarta dimensión: el tiempo no existe, para mí todo es igual: ayer, hoy y mañana, todo es presente [...]” (Tuñón, 2000). Las resonancias de esa idea se filtran, sin duda, en su cine. Así, la única vía para hablar de la nación es apelar a todo aquello que se presume eterno, inalterable, lo cual subyace, según lo entiende y lo hace ver, en las significaciones del imaginario de bronce. Ahí, precisamente, donde se tejen los tiempos largos. La misión de su cine nacionalista también, según parece, se propone revelar esto.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín**, José (1990). *Tragicomedia mexicana 1*, México, Planeta.
- Alanis de Anda**, Enrique (1995). *Historia de la arquitectura mexicana*, México, Gustavo Gili.
- Almerás**, Diane (2005). En: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia>
- Anderw**, J. Dudley (1978). *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Ayala Blanco**, Jorge (1978). *La aventura del cine mexicano*, México, ERA.
- Baca Olamendi**, Laura et al. (2000). *Léxico de la política*, México, FCE-CONACyT.
- Baczko**, Bronislaw (1984). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Argentina, Nueva Visión.
- Barbero** Martín, Jesús (1983). "Memoria narrativa e industria cultural", en *Comunicación y cultura*, núm. 10, México, UAM-Xochimilco.
- Bartra**, Roger (1992). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo.
- Béjar** Navarro, Raúl (1979). *El mexicano, aspectos culturales y psicosociales*, México, UNAM.
- , Rosales Ayala, Héctor (1999). *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, México, UNAM-Siglo XXI.
- Berlin**, Isaías (1983). *En contra la corriente. Ensayo sobre historia de las ideas*, México, FCE.
- Blanquel**, Eduardo et al., (1983). *Historia mínima de México*, México, COLMEX.
- Bogss**, Joseph M. (1978). *The art of watching films*, USA, The Benjamin/Cummings Publishings Company.
- Boia**, Lucian (1997). *Entre al ángel y la bestia*, Barcelona, Editorial Andrés Bello.
- Bordwell**, David (1988). "Los estudios contemporáneos sobre cine y las vicisitudes de la Gran Teoría", en *Estudios cinematográficos*, México, UNAM-CUEC.
- Bourdieu**, Pierre (1990). *Sociología y cultura*, México, CNCA-Grijalbo.

- Bouthoul**, Gaston (1970). *Las mentalidades*, Barcelona, Oikos.
- Brading**, David (1980). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era.
- Calderón**, Demetrio Estébanez (2000). *Breve diccionario de términos literarios*, México, Alianza.
- Casetti** Francesco y Federico de Chio (1991). *Cómo analizar un film*, España, Paidós.
- Cassirer**, Ernst (1987). *Antropología Filosófica*, México, FCE.
- Castoriadis**, Cornelius (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*, T. 2, Argentina, Tusquets.
- (1998). *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*, Argentina, Eudeba.
- (2005)“El campo de lo social histórico”, en: <http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES>
- (2003) Entrevista con Cornelius Castoriadis”, en: *Revista Topía*, www.topia.com.ar
- Costa**, Joan (1991). *La fotografía entre sumisión y subversión*, México, Trillas.
- Chartier**, Roger (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, México, Gedisa.
- Dallal**, Alberto (1986). *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM.
- (1986). *La danza en México*, México, UNAM.
- Dávalos** Orozco, Federico (1996). *Albores del cine mexicano*, México, Clío.
- De Ita**, Fernando (coordinador) (1991). *Teatro mexicano contemporáneo*, México, FCE.
- De los Reyes**, Aurelio (1986). “El nacionalismo en el cine. 1920-1930: búsqueda de un nueva simbología”, en *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM.
- (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1986-1947)*, México, Trillas.
- De Miller**, Charles (1999). *Matemáticas: razonamiento y aplicaciones*, México, Pearson.
- Duby**, George (1976). *Historia social e ideología de las sociedades*, Barcelona, Anagrama.
- (1992). *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Madrid, Taurus.

Durand, Gilbert (1990). *La estructura antropológica del imaginario*, Argentina, Paidós.

— (2002). *Lo imaginario*, Argentina, Trama.

Eco, Umberto (1995). *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets.

Eder, Rita (1986). *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM.

Fernández Violante, Marcela (2005). “Emilio el Indio Fernández, *in memoriam*, 1904-2004”, en: *Estudios cinematográficos*, núm. 26, México CUEC-UNAM.

Fernández, Adela (1986). *El Indio Fernández. Vida y Mito*, México, Panorama.

Florescano, Enrique (1996). *Etnia, estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, México Taurus.

— (2002). *Espejo mexicano*, México, FCE-CNCA-Fundación Miguel Alemán.

— (2002). *Memoria Mexicana*, México, FCE.

García, Gustavo (1998). “Cuando el cine mexicano se hizo industria”, en *Hojas de cine*, México, UAM.

— , Rafael Aviña (1990), *La Época de Oro del cine mexicano*, México, Clío.

García, Riera Emilio (1988). *Historia del cine mexicano*, México, SEP.

Giménez Gilberto y Catherine Héau (2005). Fragmento de la ponencia: “Visiones populares de la identidad nacional en México durante el siglo XIX”, presentada en el coloquio: *La identidad nacional como problema político y cultural. Nuevas miradas*, celebrado en el CRIM, en febrero del 2005.

González, Flores Laura (2004). “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, en Benítez Dueñas I. (coord.), *Hacia otra historia del arte en México*, México, CONACULTA/CURARE.

Guglielmi, Nilda (1991). *Sobre historia de mentalidades e imaginario*, Argentina, CONICET.

Hernández, Julián (2005). “Al fin y al cabo...El Indio”, en: *Estudios cinematográficos*, núm. 26, México CUEC-UNAM.

Kons, Hans (1984). *Historia del nacionalismo*, España, FCE.

Le Goff, Jacques (1979). “Las mentalidades: una historia ambigua”, en: *Hacer la historia*, T 3, Barcelona, LAIA.

- (1991). *Pensar la historia, modernidad, presente, progreso*, Barcelona, Paidós.
- Leeds-Hurwitz**, Wendy (1993). *Semiotics and communication: signs, codes, cultures*, USA, Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Liandrat-Guigues**, Suzanne y J.L. Leutrat (2003). *Cómo pensar el cine*, Madrid, Cátedra.
- Liss**, Peggy K. (1986). *Orígenes de la nacionalidad mexicana. 1521-1556. La formación de una nueva sociedad*, México, FCE.
- Lomnitz**, Claudio (1993). “Antropología de la nacionalidad mexicana”, en *Antropología breve de México*, México, Academia de la investigación científica.
- Loyola**, Rafael, coord. (1990) *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, CONACULTA-Grijalbo.
- Magaña Esquivel**, Antonio (1992). *Teatro mexicano del siglo XIX*, México, FCE.
- Meyer**, Eugenia, coord. (1976). *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional.
- Meyer**, Lorenzo y Héctor Aguilar Camín (2002). *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena.
- Monsiváis**, Carlos (2003). “Función corrida (El cine mexicano y la cultura popular urbana)”, en: Valenzuela Arce, José Manuel (coord.), *Los estudios culturales en México*, México, FCE.
- Morin**, Edgar (1980). *El cine o el hombre imaginario*, España, Paidós.
- Moreno Rivas**, Yolanda (1980). En: *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM.
- (1989). *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, México, FCE.
- Neira**, Enrique (1986). *El saber y el poder*, Colombia, Norma.
- Pachecho**, José Emilio (1992). *La poesía siglo XIX-XX*, México, Promexa.
- Peredo**, Francisco (2005), *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los años 40´s*, México, UNAM-CISAN.
- Pérez Monfort**, Ricardo (1994). *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS.
- (1999) “Muralismo y nacionalismo popular. 1920-19302”, en: *Memoria del Congreso internacional de muralismo, México, UNAM*.

Pross, Harry (1989). *La violencia de los símbolos sociales*, Barcelona, Antropos.

Romero Pérez, J. (1956). *El cine, arma de dos filos*, México, Patria.

Romero, José Luis (1987). *Estudio de la mentalidad burguesa*, Argentina, Alianza.

Salgado, Andrade Eva, (2003). *El discurso del poder en México (1917-1946)*, México, CIESAS.

Sartre, Jean Paul (1990). *Lo imaginario*, Argentina, Ariel.

Stam, Robert *et al.* (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, España, Paidós.

Taibo I, Paco Ignacio (1986). *El Indio Fernández. El cine por mis pistolas*, México, Planeta.

Tuñón Pablos, Julia (2000). “La edad dorada del cine mexicano”, en *Somos*, núm. 194, México, Edit. Televisa.

— (2000). *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Fernández*, México, CONACULTA-IMCINE.

— (2004). Fragmento de la ponencia: “Historia, nación y mito en el cine mexicano. El caso de Emilio Fernández y los murales de Diego Rivera en la pantalla”, presentada en el *Segundo coloquio: El siglo XX desde el XXI. La cuestión nacional*, celebrado en la Dirección General de Estudios Históricos del INAH, en octubre de 2004.