



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA CONSTRUCCIÓN FÍLMICA DE LA NACIÓN. ANÁLISIS DESDE DOS “ENCUADRES”:
LAS ESTILÍSTICAS ESTÉTICAS DEL CINE CLÁSICO Y LAS FÓRMULAS
CONTEMPORÁNEAS

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
CARLOS GARCÍA BENÍTEZ

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. JULIA TUÑÓN PABLOS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
TUTORES:
DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
DR. ÁNGEL FRANCISCO MIQUEL RENDÓN
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
DR. DAVID WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., FEBRERO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. EL CINE EN LA BUTACA DE LA HISTORIA.....	11
1.1 CORRE CINTA.....	13
1.2 LA NACIÓN A ESCENA	25
1.3 LA NACIÓN: UN GUIÓN IDEOLÓGICO CON ACTORES IMAGINARIOS.....	32
1.4 LA NACIÓN COMO ENTRAMADO SIMBÓLICO.....	37
CAPÍTULO 2. A CUADRO: LA NACIÓN MEXICANA.....	45
2.1 MIRADA A LA NACIÓN MEXICANA.....	47
2.2 LA NACIÓN MEXICANA DESDE EL LENTE DE LAS ARTES.....	48
2.2.1 La música.....	49
2.2.2 Literatura.....	53
2.2.3 Pintura.....	59
2.2.4. Teatro.....	65
2.2.5. Danza.....	68
2.2.6. Arquitectura y Escultura.....	72
2.3 EMPLAZAMIENTO SIMBÓLICO.....	75
2.4 CLOSE UP: LA CAMPANA.....	76
2.4.1 La Campana de Dolores.....	82
2.5 CLOSE UP: LA BANDERA Y EL ESCUDO NACIONALES.....	91
2.6 CLOSE UP: LOS HÉROES DE LA PATRIA.....	106
2.7 CLOSE UP: LOS MONUMENTOS CÍVICOS.....	108
2.8 CLOSE UP: EL PAISAJE CAMPIRANO.....	111
CAPÍTULO 3. EL CINE QUE HIZO NACIÓN	117
3.1 EL CINE Y LA NACIÓN MEXICANA.....	119
3.2 EL CINE CLÁSICO.....	137
3.3 EL CINE CONTEMPORÁNEO.....	142
CAPÍTULO 4. LA CONSTRUCCIÓN FÍLMICA DE LA NACIÓN DESDE EL CINE CLÁSICO MEXICANO.....	149
4.1 CINE CLÁSICO MEXICANO.....	151
4.2. LA NACIÓN EN DOS PROPUESTAS DE EMILIO FERNÁNDEZ: <i>RÍO ESCONDIDO Y PUEBLERINA</i>	152
4.2.1 ANTES EL HOMBRE.....	152
4.2.2 EL INDIO FERNÁNDEZ Y SU ESTILO FÍLMICO.....	157
4.3. <i>RÍO ESCONDIDO</i>	161

4.3.1 LA NACIÓN DESDE <i>RÍO ESCONDIDO</i>	163
4.4 <i>PUEBLERINA</i>	195
4.4.1 LA NACIÓN DESDE <i>PUEBLERINA</i>	196

CAPÍTULO 5. LOS SÍMBOLOS DE LA NACIÓN EN IMPUGNACIÓN, UNA MIRADA DESDE LAS PRÁCTICAS VISUALES..... 221

5.1 LOS SÍMBOLOS DE LA NACIÓN EN REBELIÓN.....	223
5.2 LA IMPUGNACIÓN VISUAL EN 1968.....	223
5.3 OTRAS IMÁGENES EN REBELIÓN: 1980.....	232
5.4 LAS IMÁGENES FILMICAS DE LA NACIÓN EN IMPUGNACIÓN.....	248
5.4.1 Fundido en negro: la nación en el callejón.....	248
5.4.2 Disolvencia: la nación entre hombres, héroes y gestas.....	252
5.4.3 Efectos especiales: la nación que centellea humor.....	268
5.4.4 Utería: Educación y nación.....	277
5.4.5 Campo y contracampo: la nación y el edén enrarecido.....	282
5.4.6 Cámara fija: la nación en concreto.....	284
5.4.7 Ruptura del eje. Los símbolos de la nación: reinventando el sentido....	299
5.4.8 Cámara en mano: la nación trepidante: entre el hastío y lo lúdico.....	303

CAPÍTULO 6. LA CONSTRUCCIÓN FÍLMICA DE LA NACIÓN DESDE EL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO.....309

6. 1 LA NACIÓN, SUS SÍMBOLOS EN IMPUGNACIÓN. LA MIRADA DESDE EL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO.....	311
6.2 PRIMERO, EL DIRECTOR.....	311
6.3 LA NACIÓN DESDE <i>LA LEY DE HERODES</i>	312
6.4 LA NACIÓN DESDE <i>UN MUNDO MARAVILLOSO</i>	339
6.5 LA NACIÓN DESDE <i>EL INFIERNO</i>	366
6.6 CIERRE EN IRIS.....	419

CONCLUSIONES.....433

ANEXOS.....443

BIBLIOGRAFÍA.....479

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como eje de reflexión el universo de las imágenes, esa práctica humana antiquísima, casi obsesiva, de reproducir y recrear el mundo en diversos soportes, dimensiones y técnicas. Esa costumbre que cierta ocasión puso a meditar a Jorge Luis Borges, quien sobrecogido, la proclamó como la “rara” necesidad humana de duplicarse a sí misma: “Qué raro [decía] que toda persona tenga pequeños duplicados de sí misma. Son como los repuestos de sí que tenía en la tumba el faraón”,¹ esta idea asaltó al escritor argentino cuando se encontró frente a frente con una cámara fotográfica que irremediablemente volvería eterna su imagen, al menos en la tinta y el papel. Pero esa inquietud puede extenderse no sólo en lo que toca a las reproducciones que se hacen de uno mismo, sino también para aquellas que se encargan de copiar todo lo que hay el mundo. Las huellas previas de ese derrotero se hallan indiscutiblemente desde los trazos rupestres, en los dibujos, en los grabados, o en la pintura que ha practicado el hombre en distintos momentos de la historia y en diferentes puntos del planeta; hasta continuar con el desarrollo de una técnica y una tecnología, ya muy refinadas, para producir imágenes como las que aporta la fotografía o el cine y, evidentemente, aquellas que son resultado de las llamadas nuevas tecnologías.

Sea cual sea el caso, algo parece revelarse: somos una especie que no “puede ser” sin imágenes. Razón que, seguramente, es la que ha llevado a algunos teóricos a plantear novedosas definiciones ontológicas de lo humano,

¹ Cfr. Miguel de Torres Borges (Compilador), *Borges, fotografía y manuscritos*, Argentina, Ediciones Renglón, 1987, p. 4.

como aquella que sostiene que: “El hombre es el único ser que se interesa por las imágenes en sí mismas”,² pues al parecer, ninguna otra especie sobre la Tierra ha desarrollado tal vocación. La preocupación por las imágenes linda por distintos territorios: por la producción de las mismas, la búsqueda de técnicas para su elaboración, el soporte en el que se comunican, la distribución, los costos de confección, el uso y su consumo, pero también, sorprendentemente, por la reflexión que suscitan, aspecto este último hacia donde navegan las siguientes páginas. En este estudio nos concentramos en meditar unas imágenes en particular: aquellas que proporciona el arte cinematográfico.

Si bien en sus inicios, hacia 1896, el cine provocó opiniones no siempre favorables, que incluso lo situaban como: “Una máquina de estupidización y disolución, un pasatiempo para ignorantes, de criaturas miserables engañadas por su faena,”³ o por algunas ideas que le auguraban una corta vida; en lo que va del siglo XXI, sigue presentándose como una actividad clave para la sociedad, ganando terreno en distintos ámbitos, incluido aquel que hizo del celuloide un tema de investigación académica. De acuerdo con David Bordwell las reflexiones puntuales en torno al cine son relativamente recientes, y se señala que: “Lo que ahora llamamos estudios sobre cine han existido por escasos [50] años”.⁴ Pues es a mediados de los sesentas, cuando las áreas de humanidades de algunas

² Giorgio Agamben, *cit. pos.*, Suzanne Liandrát-Guigues y Jean-louis Leutrat, *Cómo pensar el cine*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 8.

³ Jacques Le Goff, “Las mentalidades una historia ambigua”, en *Hacer la historia*, T. 3, Barcelona, Laia, 1979, p.243.

⁴ David Bordwell, “Los estudios contemporáneos sobre cine y las vicisitudes de la Gran Teoría”, en *Estudios cinematográficos*, Núm. 11, México, CUEC-UNAM, 1998, p. 4.

universidades de Estados Unidos comenzaron a tomar a aquel medio como motivo de reflexión. De tal suerte que con el paso del tiempo, el fenómeno filmico ha sido trabajado desde distintas disciplinas, mismas que buscan explicarlo, darle sentido y proponer algunas interpretaciones. La faena es explicable: pues se trata de pensar y analizar una de las más importantes industrias culturales de los últimos años, y quizá a la máxima proveedora de imágenes colectivas de nuestro tiempo.

Quizá el cine se ha instalado en la vida humana del tal manera, porque en él se han recreado, prácticamente, todas las ideas y las emociones humanas. Es el escape para exponer, mirar, ser mirado e inspirado para “ser”. El cine, desde su propio lenguaje, parece adjudicarse una misión: ser garante de lo acontecer humano. El celuloide ha recreado desde las preocupaciones personales, hasta los pasajes sociales que han marcado el paso de la historia. Relativo a este ámbito es a donde se ubica el presente estudio cinematográfico. Así, en los capítulos que siguen nos proponemos indagar el papel que ha jugado el cine en uno de los fenómenos sociopolíticos más importantes de nuestro tiempo: la construcción de los relatos sobre la nación.

Un tema de tal envergadura abre, indiscutiblemente, una amplia posibilidad temática, por enunciar algunas: el cine y la articulación de pasajes que representan atmósferas y preocupaciones locales, la construcción de estereotipos que dan cuenta de ciertas tipologías “esenciales” de una región, los imaginarios que se proponen desde el celuloide y la aceptación de éstos por un público que, a su vez, incide en la construcción de aquéllos (hilo tensor que colabora en la generación identidades nacionales); el uso del cine como medio para difundir

ideologías radicales nacionalistas, la cinematografía y la industria del espectáculo de determinada nación, el celuloide y sus posibilidades para confeccionar las narrativas históricas y cívicas de la patria, los análisis centrados en alguna de las etapas de la historia fílmica de un país; hasta las reflexiones que desde hace algunos años se centran en revisar la pertinencia de hablar de cinematografías nacionales, cuando el campo casi siempre ha estado marcado por la participación, en distintos órdenes, de sectores internacionales, en especial en nuestros días, cuando la circulación transnacional se presenta sólida y vigorosa en un mundo globalizado.⁵

Pero nuestro interés, por ahora, consiste en estudiar la construcción de la nación mexicana a través del cine, si bien otro abanico temático se despliega en tal sentido, en este estudio nos proponemos indagar cómo se han articulado las narrativas de la nación mexicana, apelando al repertorio simbólico que la proclama, pues como hace ver el historiador Roger Chartier: “El mundo de las ideas para hacerse efectivo tiene que materializarse en determinadas representaciones”,⁶ y sin duda las ideas que apuntalan los discursos sobre la nación no están exentas de este destino, pues como hace ver Bronislaw Backzco, definitivamente: “[...] el advenimiento del Estado-Nación, no podía ocurrir [ni explicarse] sin ciertas condiciones simbólicas”.⁷ En lo que aquí respecta se trata

⁵ Sobre este punto, véase por ejemplo: Hjort Mette y Scott Mackenzie (editors), *Cinema y Nation*, USA, Routledge, 2000, y Vitali Valentina y Paul Willemen, *Theorising national cinema*, UK, Palgrave, Macmillan, 2006.

⁶ Roger Chartier, *El mundo como representación, estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 43.

⁷ Bronislaw Backzco, *Los imaginarios sociales, Memorias y esperanzas colectivas*, Argentina, Nueva Visión, 1984, p. 15.

de ese compendio simbólico que propuso el poder político a principios del siglo XX y que se nutrió, en gran medida, del relato revolucionario de 1910. La intención oficial de proclamar una nación nueva, surgida de esa lucha armada, se manifestó en distintas prácticas: legales, geográficas, discursivas, educativas y simbólicas. Estas últimas resultaron decisivas, pues en ellas se encarnó lo que se presumía eran los rasgos principales e identitarios del país. Pero de manera especial tras promover y auspiciar, en distintos medios, aquellos símbolos que se presentaban como esenciales, es decir, los símbolos fundacionales de la nación, esos modelos acumulativos y significativos que remiten a los momentos estelares en la construcción de la patria, o que cuando menos así se utilizaron y que incluso hoy se siguen utilizando. Son esos símbolos que acompañan la vida social desde la educación, los libros de texto, las prácticas cívicas, los discursos políticos y culturales, los calendarios conmemorativos o que se han plasmado en distintas fórmulas artísticas, y que por tal razón aquí proponemos llamarlos: “símbolos de larga duración”,⁸ pues algunos de ellos han aparecido prácticamente en todos los procesos históricos del país, y han sido utilizados y reiterados por diferentes actores sociales, con lo que revelan una vigencia casi interminable.

Siendo así, tomamos un corpus de esos símbolos asociados al discurso de la nación mexicana, a saber: la bandera, el escudo nacional, la bandera mexicana, los héroes de la patria, los monumentos cívicos y el paisaje campirano,

⁸ Utilizo el término inspirado por Braudel, sugerido para otras reflexiones, Cfr. Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales*, México, Alianza, 1989, p. 63.

y nos proponemos analizar cómo se han hecho presentes desde la especificidad fílmica mexicana. La intención está por llamarlo de alguna manera: en explorar su itinerario cinematográfico, es decir, intentar revelar cómo ha operado su representación fílmica en ciertos momentos, para ello elegimos dos cortes temporales: el cine clásico y el cine contemporáneo mexicanos.

La intención nos resulta pertinente: somos seres en el tiempo, sujetos y detonadores de los procesos históricos, cuya dinámica es un constante campo en tensión que altera ideas, acciones, ritmos y ritos de vida y que reconfigura estructuras, signos que indiscutiblemente, tarde o temprano, se manifiestan de distintas maneras, y donde el mundo del arte resulta un terreno fértil para ello. Incluido, claro está: el cinematográfico. Siendo así, en este estudio pretendemos explorar las formas de representación fílmica de los símbolos de la nación antes citados, y tratar de revelar cuáles son las variaciones que acusan en el tiempo: qué impulsa su articulación, qué estrategias narrativas les dan vigor, de dónde se nutren, y qué condiciones fílmico-estéticas las ponen a cuadro. Para tal efecto hemos elegido el trabajo de dos directores representativos de cada segmento propuesto: Emilio Fernández con las películas *Río escondido* (1947) y *Pueblerina* (1948), como representante del cine clásico; y a Luis Estrada con su trilogía: *La ley de Herodes* (1999), *Un mundo maravilloso* (2006) y *El infierno* (2010), como exponente del cine mexicano contemporáneo. Para consumir tal interés hemos planteado la siguiente ruta:

En el capítulo uno: “El cine en la butaca de la historia”, se contextualiza el papel del cine dentro de la cultura visual contemporánea, destacando sus

posibilidades como medio para interpretar la historia social, o de otra manera: se indaga sobre cómo un soporte de recreación artística se presenta como un terreno propicio para la reflexión del acontecer histórico-social. Asimismo, en este capítulo se aborda el tema de la nación a partir de la explicación teórica que se ha desarrollado en torno a ese concepto, y se explica la importancia del entramado simbólico para articulación de las narrativas nacionales.

En el capítulo dos: “A cuadro la nación mexicana”, se presenta un breve recuento de lo que ha sido la construcción ésta, en particular, bajo los ejes que marcó la política oficial hacia inicios del siglo XX para encuadrar un discurso ideológico sobre la nación, y cuya fuerza se centró en exaltar la gesta revolucionaria de 1910, iniciativa que se practicó en diversos ámbitos del país. Ahí se hace énfasis en un asunto: en cómo las ideas sobre la nación hallaron también posibilidades de difusión desde el campo del arte, y se presenta un breve recuento de cómo el tema ha sido abordado por algunas de las manifestaciones artísticas de nuestro país, y especialmente se destaca el papel de los repertorios simbólicos que hemos elegido para este trabajo. Asimismo, se analiza cómo aquéllos se construyeron como parte de los procesos históricos que ha experimentado el país, en cómo se consolidaron y la manera en que se han reiterado a lo largo de la historia.

En el capítulo tres: “El cine que hizo nación”, se expone un panorama del cine mexicano que en ciertos momentos de su historia, ha confeccionado relatos que proponen una representación de la nación, se da cuenta de las diferentes propuestas que sobre aquélla ha sugerido el celuloide. Este capítulo también se

encarga en reflexionar lo que se entiende por cine clásico y cine contemporáneo mexicanos.

Precisamente, en el capítulo cuatro: “La construcción fílmica de la nación desde el cine clásico”, se aborda parte de los ejemplos fílmicos que dan pie al presente estudio a partir de las películas: *Río Escondido* y *Pueblerina*, del director Emilio Fernández. De éste se presenta una semblanza y una breve explicación de sus preocupaciones temáticas, así como lo que podría entenderse como su estética fílmica, para analizar luego su propuesta de representación de la nación, a través de los símbolos antes citados.

En el capítulo cinco: “Los símbolos de la nación en impugnación”, se presenta un recuento que pretende explorar en qué momento los símbolos de la nación revelaron otros usos, alejados de los que habitualmente tenían asignados, especialmente, por el poder oficial. Este recuento se concentra en enfatizar los nuevos usos de la simbólica de la nación, que según parece, se advierte primero en las artes plásticas, sobre todo la realizada con del movimiento estudiantil de 1968. Acción que se opuso, en algunos casos, al uso que de manera “ritual” hizo de aquellos el poder oficial desde inicios del siglo pasado. De igual manera en este capítulo se pretende rastrear esa práctica, es decir, la de impugnar el uso de los símbolos de la nación, pero ahora en algunos casos propuestos por la cinematografía nacional.

Finalmente, en el capítulo seis: “La construcción fílmica de la nación desde el cine mexicano contemporáneo”, se analiza la propuesta cinematográfica de la nación, a través de sus símbolos, en el cine de Luis Estrada, con: *La ley de*

Herodes, Un Mundo Maravilloso y El infierno, como representante del cine contemporáneo. Como en el caso de nuestro primer corte temporal, aquí hacemos una breve semblanza del director y de su trabajo, para luego analizar cuál es el tratamiento fílmico de los repertorios simbólicos de la nación en su cine, y revelar el probable contraste que halla con las producciones del cine clásico mexicano antes trabajadas. Con esta investigación, nos proponemos revelar cuál es, al menos desde este estudio, una de las posibilidades que pueden plantear los relatos fílmicos sobre la nación, siguiendo el itinerario que experimentan los repertorios simbólicos que la proclaman. Asimismo, pretendemos contribuir, en su justa medida, al estudio de la cultura visual de nuestro país, en particular de la que articula la cinematografía mexicana en el presente siglo.

CAPÍTULO 1

**EL CINE EN LA BUTACA DE LA
HISTORIA**

1. 1 CORRE CINTA

“La noche pasada estuve en el reino de las sombras”,¹ así inicia Máximo Gorki un texto donde plasma la impresión que le produjo mirar las imágenes del cinematógrafo Lumière, hacia 1896. El espectáculo puso ante sus ojos, según afirma, la versión de un mundo “gris monótono”,² un universo de imágenes que añade: “No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso”.³ El asombro del escritor ruso revela acaso, el carácter provocador⁴ de las imágenes en movimiento que están por inundar al mundo. El hecho significa, sin duda, una vuelta de tuerca en la historia, pues anuncia otra etapa en ese derrotero: el de la cultura cinematográfica.⁵ Sin duda, aquellas imágenes fílmicas que conmovieron a Gorki reiteraron, desde su propio lenguaje, una práctica constante en la vida del hombre: el deseo por mirar de otra manera el mundo, y en su medida, la posibilidad de transformarlo. O ¿no acaso toda película se manifiesta como un intento de crear un mundo alterno a la realidad cotidiana?

¹ Máximo Gorky, “El reino de las sombras”, en: Leyda Jay, *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, pp. 407-409.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Con el enunciado: carácter provocador, queremos decir que toda imagen y en especial las cinematográficas detonan en una mezcla de emoción y pensamiento. Cuando son objeto de estudio no ceden fácilmente a la comprensión, antes bien se presentan como un reto que irradia una serie de preguntas sobre su naturaleza, su función o su propuesta estética, y cuyas respuestas demandan un esfuerzo más allá de la observación mecánica.

⁵ Román Gubern, por ejemplo, coloca al cine como el medio que anuncia “[...] *la civilización de la imagen* para las masas”, Cfr. *Historia del cine* vol. 1, España, Lumen, 1973, p. 10. Mientras que para el filósofo Jacques Rancière “[...] el modo estético del arte cinematográfico ‘lo liga al advenimiento de una humanidad histórica nueva, una libre de la vieja farsa y la vieja pusilaminidad del sujeto psicológico [se trata] de una humanidad tan «honrada» como la ve el artista, con el mismo ritmo de los movimientos de la máquina” *cit. pos.* Suzanne Liandrat-Guiges y Jean-louis Leutrat, *Cómo pensar el cine*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 33. En una meditación paralela, el antropólogo Giorgio Agamben propone la naturaleza ontológica del hombre como consumidor de imágenes, en particular con el arribo histórico de las imágenes cinematográficas, pues éstas revelan que: “El hombre el único ser que se interesa por las imágenes en sí mismas”. *Ibidem*, p. 10.

Mark Cousins a propósito de esta nueva mirada al mundo, destaca una interesante convergencia tecnológica que enmarca el nacimiento del cine, el cual nació en Francia hacia 1895, pues esos son los días en que “La vida se torno más rápida, y el tren de vapor permitió viajar a gran velocidad. Las montañas rusas, con las que se compararía la experiencia cinematográfica a finales del siglo XX, habían empezado a funcionar en 1884. Los automóviles apenas habían acabado de inventarse y la fascinación que causaron en la gente fue paralela a la producida por el cine”.⁶ Antes, Edgar Morín había planteado una reflexión parecida al señalar que:

El agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas: [el avión y el cine]. Ambas nacen casi en la misma fecha, casi en el mismo lugar y se lanzan simultáneamente por el mundo [...] La primera realiza por fin el sueño más insensato que ha perseguido el hombre desde que mira el cielo: arrancarse de la tierra. [La segunda busca] reflejar la realidad de la tierra. [...] Mientras el avión se evadía del mundo de los objetos, el cinematógrafo sólo pretendía reflejarlo para examinarlo mejor.⁷

Las reflexiones de estos autores revelan también un par de coincidencias: todos estos medios cambiaron nuestra noción del tiempo y del espacio, y a la vez alteraron nuestro modo de ver las cosas, es decir, nos permitieron alcanzar otro horizonte de visión, hecho que significó ampliar nuestro punto de vista sobre el mundo, casi como metáfora de una práctica humana incesante: la aspiración por tener una mirada infinita; o de otra forma: el deseo por alcanzar la ubicuidad.

⁶ Mark Cousins, *La historia del cine*, Barcelona, Blume, 2005, p. 21.

⁷ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, España, Seix Barral, 1972, p. 11.

Pero las novedades en los cambios de percepción no sólo derivan por los efectos de la tecnología, ocurren también desde otros senderos del quehacer humano, ahí precisamente donde brota la inquietud por mirar o aprehender el mundo de otra manera, tal y como lo consigna la propia historia del hombre. Incluso, quienes ejercen esta disciplina: la historia, han advertido las ventajas que trae consigo el cambio de mirada para proponer otros acercamientos dentro de su propio campo de conocimiento.

Podemos decir que un momento clave para la historiografía contemporánea ocurre a principios del siglo XX, hacia 1929, y como en el caso del cine, se origina también en Francia. La iniciativa corresponde a un grupo de historiadores que ponen de manifiesto la necesidad de cambiar el ejercicio de su propia disciplina. Los personajes que fundan este movimiento son Marc Bloch y Lucien Febvre, a quienes luego se unirán otros pensadores. El órgano de difusión que publica este grupo: la revista *Annales*, se rá el título con el que el equipo de trabajo posteriormente será reconocido: la Escuela de los Annales.⁸ El objetivo de estos intelectuales es poner en entredicho la construcción de una historia —hasta ese momento practicada—, que va en una suerte de jirones: rasgaduras de la totalidad humana, trozos privilegiados de la sociedad. Pedazos que exaltan los pasajes y los hombres cumbre, es decir, las grandes epopeyas y los individuos magños que se presume condujeron las riendas de la historia, olvidándose de los valles y senderos donde, evidentemente, también hay rastros de lo humano. Peter Burke

⁸ La Escuela de los Annales ha recorrido varias etapas con distintas vertientes. Françoise Dosse compendia la historia de la Escuela y destaca las corrientes por las que ha pasado a lo largo de su historia, señalando sus giros y sus rutas metodológicas. Cfr. *La historia en migajas, de los Annales a la Nueva Historia*, México, UIA, 2006.

destaca que: “A comienzos del siglo veinte, el modelo historiográfico dominante era el de la escuela de Leopold von Ranke, según el cual la tarea del historiador consistía esencialmente en relatar la historia de los grandes acontecimientos políticos y de los líderes políticos más importantes”.⁹ La mirada de la Escuela de los Annales quiere penetrar en la urdimbre de lo que acontece humano más allá de estos dominios. Sostiene que la disciplina histórica, si pretende serlo, no puede hacer cortes tan radicales de los acontecimientos históricos, pues el devenir humano se asoma por todas partes: hay rastros del hombre desde la habitación hasta la plaza pública, de la ciudad a las colinas. Para los intelectuales de los Annales la construcción de una historia narración, con un marcado sesgo positivista, simplemente calaba deshumanizada, y más aún: revela una pobre conciencia histórica de quien así la practica.

Lucien Febvre apunta que la forma de proceder del historiador tradicional, consistía en “[...] establecer hechos y luego operar con ellos”,¹⁰ pero se trataba de hechos magnánimos, magnificados por la misma actitud de privilegiar islas de la historia, ahí los historiadores procedían en la superficie y no en las profundidades, a la pregunta de cómo avanzar hacia la construcción de una historia diferente responde: “No hay que buscar muy lejos: sobre los sólidos cimientos de lo que debe llamarse humanidad”.¹¹ De tal suerte que “La tarea del historiador [es]: volver a encontrar a los hombres que han vivido los hechos y los que, más tarde, se

⁹ “La nueva historia socio-cultural”, en: *Historia social*, núm. 17, Valencia, Fundación Instituto de Historia Social, 1993, p. 105.

¹⁰ Lucien Febvre, *Los combates por la historia*, Barcelona, Ariel, 1970, p. 20.

¹¹ *Ibidem*, p. 28.

alojaron en ellos, para interpretarlos en cada caso”.¹² En este cambio de mirada que plantea la Escuela de los Annales el campo de estudio se amplía, prácticamente no hay nada de la vida humana que no sea posible de historiar. Desde esta perspectiva importan todos los miembros de la sociedad: los niños, los jóvenes, los adultos, los ancianos; y las esferas en las que se mueven: la familia, la escuela, la religión, los ámbitos de socialización y de militancia política; también se hallan los roles que desempeñan los hombres en los círculos donde conviven; así como las grandes esferas que conforman las instituciones del Estado. Estos rasgos llevaron a nombrar a este campo de estudio como el de la Nueva Historia Social.

Si bien toda construcción de la historia, si empre resulta social, la Nueva Historia la asume en un sentido amplio, incluso pensándola como una perpetua construcción envuelta en un importante campo en tensión, como enfatiza Natalie Zemon Davis: “La Nueva Historia Social trata de detectar la existencia de agrupamientos diversos [...] Interpreta las relaciones como procesos simultáneos y sistémicos: de dominación y resistencia. [...] Los describe a grandes rasgos, como redes a través de las cuáles se hace llegar se reciben o se intercambian bienes, ideas e influencias.”¹³ Y más aún, destaca que: “Los factores variables que le interesan son la mayor parte de las veces culturales: los medios de transmisión

¹² *Ibidem*, p. 29.

¹³ Natalie Zemon Davis, “Las formas de la historia social”, *Historia social*, núm. 10, España, Fundación Instituto de historia social, 1991, p. 177.

y recepción, las formas de percepción, la estructura de los relatos, los rituales u otras actividades simbólicas”.¹⁴

El abordaje que propone la nueva historia social también incluye un territorio hasta entonces inexplorado: el estudio de los imaginarios, es decir, el umbral de lo intangible, la zona donde se instalan las aspiraciones individuales y colectivas, o como sostiene Marc Bloch a “la manera de sentir y pensar”¹⁵ de los individuos. Y es que los imaginarios 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, y a 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, afecciones, etcétera); de ahí que no resulta 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 olaje de lo imaginario que por los factores objetivos.

O más aún: con frecuencia, nuestra relación con la realidad depende no tanto de ella sino 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

¹⁴ *idem*.

¹⁵ Marc Bloch, *La sociedad feudal*, vol. 2, México, UTEHA, 1953, p.115.

producto de una cultura y que se ajustan, bien o mal, al curso de la historia, a las realidades materiales.”¹⁶

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.”¹⁷

En la analogía que aquí hemos esbozado, así como el cine permitió un cambio en el punto de vista sobre las cosas y la relación que se establece con el tiempo, para la Nueva Historia este aspecto también resultó revelador, pues para los historiadores, indagar en los aspectos de lo imaginario y de 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 de esta corriente, pues sostienen que en la historia los fenómenos ocurren a intervalos diferentes. Fernand Braudel llama a esta posibilidad “la dialéctica de la duración”,¹⁸ pues señala que hay hechos que pertenecen al ámbito de los tiempos cortos (porque sus cambios suceden rápidamente) como en lo político, lo económico, lo material, etc.; o como dice el mismo autor: “[...] es el tiempo por excelencia del cronista, del

¹⁶ George Duby, *Historia social e ideología de las sociedades*, Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 157-158.

¹⁷ Nilda Guglielmi, *Sobre historia de mentalidades e imaginario*, Argentina, CONICET, 1991, p. 17.

¹⁸ Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales*, México, Alianza, 1989, p. 63.

periodista”;¹⁹ mientras que hay otros que pertenecen al ámbito de los tiempos largos (porque sus cambios tardan en aparecer y perduran en las sociedades) como en la geografía, las instituciones, los imaginarios o las mentalidades. Apunta Braudel que esos acontecimientos son los que conforman las permanencias colectivas, es en ellos donde amortiguan las estructuras sociales.²⁰

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 las 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 pertenezcan a una tradición apenas modificable. Por ello, pensar en lo imaginario es pensar en aquello que se mueve lentamente, tal y como lo destaca Braudel, y 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.”²¹

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibidem.* 67.

²¹ Jacques Le Goff, *Hacer la historia*, tomo. 3, Barcelona, Laia, 1979, p. 16.

Pero la Nueva Historia plantea también un cambio metodológico, pues no sólo se amplían los campos de estudio, sino también las fuentes de trabajo para documentar e interpretar la historia. En este punto, no sólo se consideran importantes las fuentes habituales como los documentos escritos, sino también como advierte Lucien Febvre “[...] un poema, un cuadro, un drama son para nosotros documentos, testimonios de una historia viva y humana, saturados de pensamiento y acción en potencia”.²² Evidentemente en este abordaje no quedan fuera las creaciones que apronta el campo del arte. Mismo que ha inaugurado una disciplina: la historia del arte, que en esencia ve a las obras como un territorio también propicio para interpretar los acontecimientos que hacen la historia humana.

En ese sentido, queremos señalar que el trabajo que se expone a continuación pretende caminar con las ideas sugeridas por la llamada “Nueva Historia Social”, y centra su mirada en uno de los ámbitos más significativos practicados por la humanidad: el campo del arte; pues es innegable que en las obras de arte palpitan los rastros de un mundo en tensión, es decir, éstas contienen algunos rasgos culturales de la sociedad que las produjo, pero a su vez las obras mismas inciden en conformar el rostro cultural de cada época. En suma, ante las obras de arte estamos frente a constructos culturales que plantean diversos relatos dispuestos para una interpretación de la historia social humana. Pero de ese campo artístico amplio un ámbito por ahora es el que nos interesa: el del mundo de las imágenes que propone aquél, y partimos de una certeza: las

²² Lucien Febvre, *op. cit.*, p. 30.

imágenes que producen los hombres también se pueden historiar, y de éstas unas en especial nos incumben, esas que conmocionaron a Máximo Gorki: es decir, las imágenes cinematográficas.

La reflexión entre el cine y la historia tiene sus primeros esbozos hacia 1898, apenas a tres años después de su aparición, entonces el fotógrafo del zar de Rusia Boleslas Matuszewski, dice: “La fotografía animada habrá dejado de ser un simple pasatiempo para convertirse en un método agradable para estudiar el pasado. Y ya que permite ver el pasado directamente, quizá eliminará, por lo menos en ciertos aspectos importantes, la necesidad de la investigación y el estudio [...] El cinematógrafo quizá no registre el total de la historia, pero por lo menos esa parte que nos da es incontestable y absolutamente verdadera”.²³ La mirada desde la historiografía contemporánea que medita la relación entre el cine y la historia inicia hacia la segunda mitad del siglo pasado con Marc Ferro quien “[...] mostró cómo el cine añadió una fuente capital para la historia [...] precisando [...] que el cine es ‘agente y fuente de la historia’”²⁴.

Ferro ve en el cine un dispositivo que marcó, desde su aparición, la vida del hombre en su devenir histórico y sostiene que: “Hay multitud de interferencias entre cine e historia; por ejemplo, en la coinfluencia de la historia que se va haciendo, en la de la historia entendida como relación de nuestro tiempo, como explicación del devenir de las sociedades. En todos estos puntos interviene el

²³ Boleslas Matuszewski, *cit. pos.*, Julia Tuñón, “Torciéndole el cuello al filme”, en Mario Camarena y Lourdes Villafuerte, *Los andamios del historiador*, México, INAH, 2000, p. 338

²⁴ Jacques Le Goff, *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*, México, Paidós, 1991, p.50.

cine”.²⁵ Especial en un tiempo como el nuestro, donde las imágenes se imponen como principio y fin prácticamente de cualquier fórmula de comunicación. Ahí el cine se instala como uno de los máximos productores de las imágenes que consume la sociedad contemporánea. Evidentemente, como dice Ferro el cine es y hace historia. Y es que en la confección de una película está la impronta de muchos ámbitos de lo humano: un relato que siempre está mediado por una cultura, un sistema de valores, unos códigos que remiten a un tiempo, un caudal simbólico. En el rodaje hay elecciones y decisiones humanas: del director, del guionista, del actor, del fotógrafo, del ambientador, del musicalizador; un encuadre, por ejemplo, siempre es una elección: estética, ética o política, y así toda la producción, hasta la distribución y el consumo del filme. Dice Ferro: “Por consiguiente, como todo producto cultural, como toda acción política, como toda industria, cada película posee una historia, que es historia, con su trama de relaciones personales, su estatuto de objetos y personas, en donde se regulan privilegios y fatigas, honores y jerarquías”.²⁶

Pese a los augurios, a poco tiempo de su nacimiento, que planteaban que el cine era una fiebre pasajera que en breve tiempo quedaría en el olvido, con los años el cine se consolidó como uno de los productos culturales más trascendentes de la sociedad, y pronto se hizo una enorme industria. La industria de los sueños como ha sido llamada. A mayor complejidad mayores son los campos de reflexión y análisis. Robert A. Rosenstone hace ver que: “Los historiadores estudian los largometrajes desde tres enfoques diferentes. Los dos más frecuentes son la

²⁵ Marc Ferro, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 11.

²⁶ *Ibidem*, p. 15.

historia del cine como actividad artística e industrial y el análisis del film como documento que abre una ventana a aspectos culturales y sociales de una época. [...] Y un poco más radical es estudiar cómo el medio audiovisual, sujeto a las reglas dramáticas y de ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado”.²⁷

Este abanico de miradas es viable pues a la pantalla cinematográfica han llegado prácticamente todas las ideas humanas. El cine ha funcionado como una caja de resonancia de los imaginarios sociales, ¿será acaso, entonces, que el celuloide certifica el alma humana? Los acontecimientos y las situaciones de la colectividad se han hecho imágenes en movimiento: del microcosmos de expectativas individuales a los grandes sucesos planetarios. Incluso aquellos que dan cuenta de algunos de los procesos históricos más trascendentes del mundo. En este trabajo nos interesa analizar cómo el celuloide contribuyó a propagar una serie de ideas en torno a un fenómeno socio político fundamental en la historia contemporánea del planeta: la construcción de la nación. Ejercer este principio en la vida cotidiana significó para los actores involucrados operar desde distintos ámbitos y en diversos niveles: del campo de batalla político, al de los postulados legales y geográficos, incluido el que se practicó en distintas arenas simbólico-culturales, y es aquí donde indiscutiblemente el cine hizo acto de presencia. ¿Pero cómo se lleva una narrativa histórica a la pantalla cinematográfica? ¿Cómo opera un ideario socio político desde las imágenes en movimiento? Un acercamiento en

²⁷ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 11.

torno a la reflexión teórica relativa a la nación nos abre el camino para afrontar esas respuestas. He aquí el inicio.

1.2 LA NACIÓN A ESCENA

Sin duda, el tema de la nación ocupa un lugar preponderante en la historia política y social de los dos últimos siglos. Establecer un consenso respecto el origen de este fenómeno es una tarea que aún genera debates, así, para algunos teóricos, los principios fundamentales en los que se funda la experiencia de la nación subyacen desde las prácticas de convivencia social más antiguas, lo que la explica como actividad humana de carácter esencialista antiquísima.²⁸ Mientras que para otros, el surgimiento de la nación no se pierde en el origen de los tiempos, sino que éste pertenece más bien a épocas recientes, como parte del proceso de consolidación del capitalismo, donde la fuerza de una institución dirigente: el Estado, propicia y promueve su existencia.²⁹

Para lo que aquí nos ocupa proponemos un breve rastreo que nos permita seguir el derrotero del fenómeno: así, atendiendo a su etimología, nación se origina del latín *natio* que a su vez se deriva de *nasci* que significa nacer. Por extensión, la palabra designa origen, descendencia o raza. No obstante, el uso que históricamente ha tenido el término, revela otras acepciones. Así, se sabe que la palabra nación se utilizó en la Alemania y la Francia medievales para referirse a determinados grupos entonces considerados de estirpe.³⁰ Luego sirvió también

²⁸ Anthony D. Smith, *Nacionalismo y Modernidad*, Madrid, Istmo, 2000, p. 21.

²⁹ Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1870*, Barcelona, Grijalbo, 1991, p. 13.

³⁰ *Ibidem*, p. 25.

para aludir a otro tipo de colectividades como gremios u otras corporaciones, entre éstos los de comerciantes o militares.³¹ Asimismo, algunas investigaciones revelan que con la palabra nación se señalaba, en algunas universidades europeas, a los distintos conglomerados de estudiantes:

Aunque en un contexto muy anterior a la formación de la nación moderna, es oportuno mencionar el uso del término *nación* para designar identidades colectivas en las universidades medievales. Más específicamente, la Universidad de París agrupaba en cuatro naciones a sus estudiantes extranjeros: la honorable nación de Francia (Italia, Francia, España), la fiel nación de Picardía (Países Bajos), la venerable nación de Normandía (del nordeste de Europa) y la constante nación de Germania (Gran Bretaña y Alemania).³²

Según se sabe, todavía pasada la Edad Media, la palabra nación y el nacionalismo como manifestación mayor de aquélla, carecían del significado político como hoy lo entendemos. Y es que a decir de Anthony Smith el fenómeno ha tenido sus momentos clave dentro de la historia reciente: “Los historiadores pueden discrepar sobre el momento exacto del nacimiento de la nación y del nacionalismo, pero hay algo que los científicos sociales tienen muy claro: es una ideología y un movimiento moderno que surgió a finales del siglo XVIII en Europa

³¹ *Idem.*

³² Álvaro Fernández Bravo, *La invención de la Nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 2000, p. 28.

Occidental y América del Norte y que [vivió] su apogeo en las dos guerras mundiales”.³³

Eric Hobsbawm para ilustrar lo novedoso del concepto nación y del vocabulario que se le asocia, demuestra que *El Diccionario de la Real Academia Española*, “[...] no utiliza la terminología del Estado, la nación y la lengua, en el sentido moderno antes de su edición de 1884”.³⁴ Un par de años antes, por cierto, en 1882, Ernest Renan dicta en la Sorbona de París la conferencia *¿Qué es una nación?*, trabajo considerado por los especialistas como uno de los que inaugura las disertaciones teóricas sobre la nación moderna.³⁵

Puesta sobre la mesa la pregunta: ¿qué es la nación? queremos señalar que aquí nos atenemos a aquella corriente que sostiene que: la nación es un constructo social,³⁶ pero que no deviene como imposición vertical sino en una constante negociación cultural. La nación es un referente hecho por humanos como parte de un proceso histórico, para designar una experiencia de pertenencia, meditada y debatida, también por éstos. A la nación la impulsa, definitivamente, una intencionalidad política. Intencionalidad que, en su máxima expresión, suele distinguirse con el nombre de nacionalismo; el cual como quiere Hans Kohn se puede explicar como un estado del espíritu y la conciencia³⁷ que tiende a exacerbar el reconocimiento de lo propio para lograr determinados fines. Aunque

³³ Smith, *op. cit.*, pp. 26-27.

³⁴ Hobsbawm, *op. cit.*, p. 23.

³⁵ Cfr. Álvaro Fernández Bravo, *op. cit.* p. 67.

³⁶ Entre sus exponentes: Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, A. Hans Kohn, T. Ranger, entre otros.

³⁷ Hans Kohn, *Historia del nacionalismo*, México, FCE, 1949, p. 23.

habría que subrayar: no es un desplazamiento implacable sino en cierta medida es un ejercicio consensuado por distintas capas sociales como veremos adelante.

Evidentemente, cuando se refiere a la nación como un artefacto cultural, es necesario señalar cuáles son los mecanismos que hacen funcionar este artefacto. De entrada se plantea aquí el asunto de la intencionalidad. ¿A quién interesa hacer la nación?, resulta claro que en la historia moderna una entidad se erige como la encargada para dicha empresa: el Estado. La nación deviene, precisamente, como una forma de legitimación de éste: en pro de la nación se trazan líneas y fronteras territoriales, y un cuerpo de instituciones de diversa índole para salvaguardarla. Por su parte, los integrantes de las naciones esperan del Estado la defensa de la nación, por la que ellos mismos están dispuestos a vivir o morir.³⁸

Asimismo, para Hans Kohn es clara la existencia de un poder central, supóngase el Estado, como responsable del nacionalismo, que a fin de cuentas impulsa naciones: “[...] el nacionalismo presupone la existencia, de hecho o como ideal, de una forma centralizada de gobierno en un territorio grande y definido. Los monarcas absolutos, que abrieron el paso al nacionalismo, crearon esa forma; y la Revolución Francesa llenó la organización central con un espíritu nuevo, dándole una fuerza de cohesión desconocida antes”.³⁹ En suma, la intervención

³⁸ Eric Hobsbawm, “Identidad”, en *Revista internacional de filosofía política*, España, Antrophos, núm. 3, mayo, 1994, p. 5-6.

³⁹ Kohn, *op. cit.*, p. 17.

del Estado en la articulación de la nación ha motivado a decir que la nación es hija del Estado.⁴⁰

Pero para hacer la nación, no sólo basta la intencionalidad del poder central, sino el ejercicio de relatarla, o como sostiene Hans Kellner: “[...] Los sucesos [y procesos] históricos no se representan a sí mismos, sino que son representados; no hablan, sino que necesitan ser narrados”,⁴¹ aquí se consideran entonces, las normas y leyes jurídicas que postulan a la nación, los discursos políticos, los estatutos oficiales, los libros de historia y otros productos culturales como la literatura, la prensa o los museos. Ese es el andamiaje sobre el que se difunde la nación. Para Terence Ranger y Eric Hobsbawm, la confección de la nación se vale no sólo de la tradiciones propias que ejercen los grupos, sino también, y en gran medida, de lo que llaman las tradiciones inventadas. Es decir, una serie de elementos con los que se construyen narrativas que legitiman la idea de un origen común y una indiscutible cohesión colectiva: “Se supone que una ‘tradicción inventada’ engloba una serie de prácticas de naturaleza ritual o simbólica, a través de las cuales se intenta inculcar ciertos valores y normas de conducta por medio de la repetición, lo que automáticamente implica una continuidad con el pasado.”⁴²

Así, cuando se apela a una historia compartida, se pretende establecer la idea de que determinada sociedad “ha sido desde siempre”, que los lazos que

⁴⁰ Nisbet, *cit. pos.* Pérez Vajo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, España Ediciones Nobel, 1999, p. 21.

⁴¹ Hans Kellner, *cit. pos.* Thomas Benjamín, “La Revolución con mayúscula”, en *La Revolución Mexicana, memoria, mito e historia*, México, México, FCE, 2003, p. 32.

⁴² Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 1-2.

unen a sus integrantes son antiquísimos. Que les pertenecen los mismos pasajes fundacionales, así como el resto de gestas históricas que no pocas veces han demandado sacrificios y padecimientos. Pese a la idea que se suele tener de la historia: como algo inamovible, Ranger y Hobsbawm destacan su vitalidad al momento de articular los relatos de la nación, pues los pasajes del pasado suelen revivir en el presente, ya sea recordándose o rearticulándose en otros donde se subraya su vínculo indisoluble. En el imaginario de las sociedades la más de las veces esto se da como un hecho.⁴³

También como sostiene Anthony Smith, al apelar al pasado, para erigir a la nación, adquieren un carácter de pertenencia histórica: la geografía, y la naturaleza; pero también los “sitios del recuerdo”, las tumbas de los ancestros, y con ello los pasajes ejemplificadores y moralizantes que éstos han legado.⁴⁴ O incluso como hace ver Pierre Nora: “los lugares de la memoria”,⁴⁵ esos espacios y sitios con que se fundan las cartografías de reconocimiento cívico de los países.

Si bien al fundar la nación se apela a una serie de atributos objetivos: geografía, raza, lengua, etcétera, también como lo demuestra Benedict Anderson se convocan desde lo subjetivo. Así para este autor: “La nación es una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Anthony D. Smith, “Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de identidades nacionales”, en *Revista mexicana de sociología*, México, UNAM-IIS, 1998, p. 61 y ss.

⁴⁵ Cfr. Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, París, Gallimard, 1992, 3 Tomos.

mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno de ellos vive la imagen de su comunión.”⁴⁶

El ingrediente de lo imaginario aquí no debe resultar endeble para explicar la construcción de la nación, pues como ya el filósofo griego Cornelius Castoriadis ha sugerido: “Aquello que mide como realidad por una de terminada sociedad, responde a un proceso de institucionalización de unas específicas significaciones imaginarias, poniendo de este modo en entredicho la existencia de una realidad objetiva, preconstruída al margen de un imaginario social, porque éste es el que verdaderamente otorga una decisiva significación e inteligibilidad a la realidad.”⁴⁷

De esta manera se puede decir que los imaginarios 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, incluido el de establecerse parte de la Nación, está también imbricado el universo imaginario.

⁴⁶ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, p.23.

⁴⁷ Entrevista con Cornelius Castoriadis, en: *Revista Topía*, www.topia.com.ar, consulta 20 de febrero de 2012.

1.3 LA NACIÓN: UN GUIÓN IDEOLÓGICO CON ACTORES IMAGINARIOS

Si bien la nación, como artefacto cultural, supone un esfuerzo político ideológico por un grupo hegemónico que intenta postularla, su articulación revela entramados socio culturales aún más complejos. Los afanes históricos para construir la nación parecen no ser tan implacables, no responden por completo a decisiones verticales definitivas. Antes bien son el resultado de una serie de transacciones, de negociaciones culturales y simbólicas al interior de las sociedades. Benedict Anderson, en su definición de nación, usa la frase: comunidad imaginada para apuntar hacia dicha circunstancia; es decir, en la noción “imaginada” destaca una serie prácticas ancestrales que han venido ejerciendo las colectividades, los miembros de éstas no comprueban personalmente estos hábitos pero hay una certeza silenciosa que así lo acusa. Esta convicción de la comunidad, y de compartir con otros diversas experiencias indudablemente refuerzan el principio de identidad. Así, esas prácticas cotidianas perviven a manera de palimpsesto en la conformación de la nación, funcionan como base para este montaje ideológico. Si bien hay una iniciativa política hegemónica, también hay una incesante negociación de aquella en distintas arenas sociales. Así Anderson sostiene que:

La creación de estos artefactos [la nación y el nacionalismo], a fines del siglo XVIII, fue la destilación espontánea de un “cruce” complejo de fuerzas históricas discretas; pero que, una vez creados, se volvieron “modulares”, capaces de ser trasplantados con grados variables de autoconciencia, a una gran variedad de terrenos sociales, de mezclarse con una diversidad correspondientemente amplia de constelaciones políticas e ideológicas.⁴⁸

⁴⁸ Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 21.

Desde esta perspectiva, el proceso histórico: hacer la nación, fue resultado en gran medida de apelar a referentes ancestrales compartidos, nociones como saberse y pensarse habitantes de un territorio, como tener un lenguaje común, una religión, un orden jerárquico indiscutible, poseer un sistema de creencias, rituales y vida cotidiana similares, así como gozar de un caudal simbólico efectivo. En esta urdimbre de hábitos colectivos, que podemos decir de largo plazo, se asoma la impronta del ámbito imaginario. Es decir, la nación —como comunidad imaginada—, responde también al conjunto de creencias, tradiciones, símbolos y visiones del mundo con que una colectividad se mueve por el mundo. El que el imaginario se presente como rasgo permanente de toda sociedad no implica 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.”⁴⁹ Siendo así, el imaginario se explica como aquellas maneras en que la sociedad se imagina a sí misma, a partir de una mentalidad⁵⁰ que la permea y que ha sido construida a lo largo del tiempo. Pero como señala Le Goff esos imaginarios son mudables, y circulan por las sociedades sintetizados en representaciones de diversa índole.

Los imaginarios responden de cierta manera a una especie de fórmulas arquetípicas vitales. Para Carl G. Jung, los arquetipos anuncian la vigencia de ciertos estados primarios de lo humano, que no precisan una exclusividad, pues

⁴⁹ Jacques Le Goff, *Hacer la historia*, T. 3, Barcelona, LAIA, 1979, p. 154.

⁵⁰ Para Roger Chartier la mentalidad se explica como la serie de “[...] condicionamientos no conocidos e interiorizados que hacen que un grupo o una sociedad comparta, sin necesidad de que sea explícito, un sistema de representaciones y un sistema de valores”. Cfr. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 23.

“Es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre”,⁵¹ la fórmula arquetípica “[...] es útil y precisa pues indica que [ésta revela] los contenidos inconscientes colectivos [los cuales] son tipos arcaicos —o mejor aún — primitivos”.⁵²

En cada sociedad se construyen cosmovisiones del mundo, y sus integrantes se afianzan a ellas pues esto les da certidumbre existencial. Estos monumentos imaginarios culturales que tardaron años en erigirse, no caen con facilidad, no se derrumban al paso de las confrontaciones civiles internas, de las conquistas imperiales o ideológicas, algunos de esos monumentos suelen migrar y permanecer en las nuevas formas que se establecen. Así, la nación como proceso histórico se construye sobre esos sentimientos, las fuerzas hegemónicas interesadas en hacerla una realidad política, negocian con los distintos grupos sociales estableciendo contratos simbólicos, acuerdos de cómo puede ser y funcionar una nación a partir de las nociones de ser en el mundo que ya tienen los actores que hacen esa colectividad. Benedict Anderson apunta al respecto: “Lo que estoy proponiendo es que [la nación y el nacionalismo] deben entenderse alineándolos, no con ideologías políticas conscientes, sino con los grandes sistemas que los precedieron, de donde surgieron por oposición”.⁵³ Es decir, se apela a las capas profundas que hacen mover a una sociedad.

⁵¹ Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1980, p. 10.

⁵² *Ibidem*, p. 11.

⁵³ Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 30.

Cuando se postula la nación, se traza un ser en el tiempo con vasos comunicantes en lo que subyace en lo interior de las comunidades, ese rasgo cultural que Anderson describe como lo homogéneo, vacío: “La idea de un organismo sociológico que se mueve a través del tiempo homogéneo, vacío, es un ejemplo preciso de la idea de nación, que se concibe también como una comunidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a otro de la historia”.⁵⁴ Es esa presencia-ausente que se hace eficaz cuando, en cualquier momento, se articula un relato de nación: se comprende, porque se comparte.⁵⁵

Cornelius Castoriadis a este respecto, habla de una especie de marea incesante presente en toda sociedad, equiparándola al flujo profundo que tiene la tierra: el magma. Que es para el filósofo griego la vitalidad de lo imaginario que apuntala a las civilizaciones y sostiene: “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.”⁵⁶ 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.

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,

⁵⁴ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁵ La importancia cultural de la novela y la prensa son para Anderson ejemplos de eso homogéneo, vacío, que anclan a una comunidad imaginaria. *Ibidem*, p. 46.

⁵⁶ Cornelius Castoriadis, “El campo de los sociales históricos”, en <http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES>

pues difícilmente al quien 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.”⁵⁷ 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.

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: “Más allá de la actividad consciente de institucionalización, las instituciones encontraron su fuente en lo imaginario social [...] de lo contrario la sociedad no hubiese podido ‘reunirse’ [...] y no hubiese podido sobrevivir.”⁵⁸ Y es que ¿cómo se puede tratar de organizar una sociedad, o encumbrar una nación 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 que conforman una nación hay resonancias de aquella. Como hace ver Castoriadis: “[...] las instituciones son ciertamente funcionales en

⁵⁷ Cornelius Castoriadis, *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*, Argentina Eudeba, 1998, p. 316.

⁵⁸ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, T. 2, Argentina, Tusquets, 1983, p. 227.

tanto que deb en asegurarse necesariamente la su pervivencia i maginaria de la sociedad considerada.”⁵⁹

En suma, en el proceso histórico de hacer la nación, como rasgo moderno de organización se ubica también un en tramado antiquísimo, una suerte de apriorismo histórico cultural que la hace posible. Es por eso que el significado de nación tiene algo de eterno o perpetuo, así como lo propone Norbert Elias:

“[...] La nación aparece como eterna, como inmutable en cuanto a sus rasgos esenciales de carácter. Los cambios históricos afectan únicamente a lo exterior; en cambio el pueblo, la nación, parece que no cambiase. La nación inglesa, la alemana, la francesa, la estadounidense o la italiana y todas las demás son imperecederas a juicio de los responsables de su invención. Consideradas en su ‘esencia’ son siempre lo mismo, ya se trate del siglo X o del siglo XX”.⁶⁰

Y añade “La idea ‘nacional’ obliga a desviar la atención desde aquello que es mudable a lo que es permanente e inmutable”.⁶¹

1.4 LA NACIÓN COMO ENTRAMADO SIMBÓLICO

Si bien la nación como artefacto cultural, se pone en práctica desde distintos ámbitos, uno por ahora nos resulta primordial, para pensar con él la construcción fílmica de la nación, nos referimos al universo simbólico. Como práctica cultural aquél se remonta a los momentos en que el hombre se explica como un ser

⁵⁹ *Ibidem*, p. 235.

⁶⁰ Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE, 2009, p. 47.

⁶¹ *Ibidem*, p. 49.

desbordado, con esto queremos decir que el individuo se descubre como un ser capaz de conocer, pero que cuenta con una memoria incapaz de contener todo lo que aprende y entonces es menester codificar ese conocimiento en distintos dispositivos signícos materiales. Símbolos que funcionan, por un lado, como recursos mnémicos; y por otro, como fórmulas para condensar un rasgo del mundo tangible, lo cual los posibilita como medios para comunicar, es decir, para ejercer transacciones simbólicas dentro de las sociedades.

La palabra símbolo encuentra sus orígenes en la cultura griega, cuyo sentido se explicaba de esta manera:

En la antigua Grecia estaba difundida la costumbre de cortar en dos un anillo, una moneda o cualquier objeto, y dar una de las mitades a un amigo o a un huésped. Esta mitad, conservada por una y otra partes, de generación en generación, permitía a los descendientes de los dos amigos reconocerse. Este signo de reconocimiento se llamaba símbolo. Platón refiriendo el mito de “Zeus que, deseando castigar al hombre sin destruirlo, lo corto en dos”, concluye que desde entonces “cada uno de nosotros es el símbolo de un hombre”.⁶²

Dos nociones se desprenden de ambos pasajes: la posibilidad de representar un acontecimiento y el ejercicio de su reconocimiento en un plano externo a él. Principios que hoy nos resultan familiares para comprender lo que es el símbolo. La Real Academia de la Lengua Española lo define como un a: “Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos

⁶² Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 2010, p. 975.

que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada”.⁶³ En una de las reflexiones, quizá la más acuciosa al respecto, el antropólogo Ernst Cassirer sostiene que el ámbito simbólico es el principio y fin de la existencia, que el plano simbólico es la hechura del mundo para los seres humanos. En una ambiciosa reflexión sobre la pregunta: qué es lo que marca la diferencia entre el humano y el resto de los animales, concluye que no son los atributos considerados más relevantes del hombre: ni la inteligencia ni la razón, la diferencia se halla en otra esfera: en su capacidad simbólica de operar en el mundo, virtud que Cassirer no duda en señalar como una nueva adaptación al entorno que el hombre desarrolla a diferencia del resto de los animales:

El hombre, como si dijéramos, ha descubierto un nuevo método para adaptarse al ambiente. Entre el sistema receptor y efector, que se encuentra en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos llamar “sistema simbólico” [...] El hombre [...] ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte, la religión constituyen parte de ese universo forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia refuerza esa red.⁶⁴

De ahí el antropólogo apronta una explicación ontológica del ser humano, y postula: “[...] en lugar de definir al hombre como animal racional lo definiremos como un animal simbólico”,⁶⁵ pues una vez que el hombre tradujo el mundo que le

⁶³ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Madrid, DRAE, 2000.

⁶⁴ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1989, p. 47.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 49.

rodea en símbolos, e estuvo en posibilidades de hacer inventarios simbólicos de todo. Con un mundo codificado el paso siguiente vino como efecto: la posibilidad de ejercer la ciencia.

La producción simbólica, acaso puede explicarse como una de las fórmulas de asimilación y explicación del mundo de larga duración, pues sus huellas aparecen desde la vida primitiva del hombre y permanecen como práctica cultural hasta nuestros días. De ahí que su explicación apunte, en más de un sentido, a una especie de naturaleza arquetípica. Para Carl Gustav Jung existe un conglomerado de “[...] contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas partes y todos los individuos”.⁶⁶ mismos que denomina inconsciente colectivo; uno de los rasgos de éste es que son prácticas antiquísimas; otro, es que muchos de esos contenidos se traducen en modelos representativos-explicativos que denominaríamos arquetipos, mismos que quedan expuestos de forma simbólica, y que se expresa en leyendas, cuentos o mitos. Hay símbolos que contienen o relatan las expectativas antiquísimas de lo humano, y con frecuencia se les denomina simbólicas universales. Incluso, “Jung utiliza la palabra ‘arquetipo’ para referirse a aquellos símbolos universales que revelan la máxima constancia y eficacia, la mayor virtualidad respecto a la evolución anímica, que conduce de lo inferior a lo superior”.⁶⁷ En este punto cabe atender la advertencia que plantea Eduardo Cirlot acerca de que la creación de símbolos

⁶⁶ Jung, *op. cit.*, p.10.

⁶⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, España, Ediciones Siruela, 2000, p.41.

responde a un doble carácter: “[...] se trata de fenómenos paralelos, análogos: de lo cultural y lo psicológico”.⁶⁸

Si el universo simbólico se presenta como un dispositivo que permite explicar los deseos y aspiraciones sociales, ¿juega un papel importante en el proceso histórico que aquí hemos venido reflexionando: la construcción de la nación? La respuesta indiscutiblemente se presenta positiva. De entrada se puede ensayar con ciertos aspectos que resultan coincidentes entre la nación y el universo simbólico, queremos decir: ciertos aspectos que fundan la idea de nación, como ya hemos visto, la presumen con ingredientes culturales que la explican como eterna, como perpetua, aspectos que se ponen en juego por un poder político central para proclamarla “Marc Saunier [reconoce] a los símbolos su función didáctica [pero mejor] su carácter de objetos intemporales *per se*”.⁶⁹

Un constructo cultural como la nación que busca avivar fórmulas que encumbren el sentido de comunidad no puede dejar de apelar a aquellos sentimientos y modos de entendimiento más profundos, asequibles indudablemente por un universo simbólico. Como se ha dicho: “Las naciones se inventan, pero no [sólo] a partir de decretos y normas políticas, sino [también] de valores simbólicos”.⁷⁰ Es frecuente encontrar que en las narrativas que se articulan sobre la nación está presente el universo simbólico. O mejor dicho: lo imaginario de la nación sólo es posible por éste. El dispositivo simbólico puede estar personificado o ser del mundo material. En el primer caso se puede

⁶⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Pérez Vejo, *op. cit.*, p. 17.

mencionar a los líderes y héroes históricos; para el segundo, los emblemas, los monumentos, las banderas, etcétera.⁷¹ Aun cuando las naciones se transforman, los símbolos que las recuerdan permanecen o se prolongan en otros.

Aquí es importante recordar lo que 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,⁷² naturalmente, la idea de nación se ha consumado también apelando a un importante caudal simbólico.

No obstante, nos interesa destacar la posibilidad de comprender a la nación desde el plano simbólico, pero atendiendo a las reflexiones teóricas que hacen ver que la significación simbólica no resiste una sola lectura, que su existencia es un vaivén que se renueva. Que su vigencia es posible por su vitalidad y renovación en distintos tiempos. Esto es: que pese a la inmanencia tradicional que implica cualquier construcción simbólica, encuentra también otra vocación: su potencial dialéctico. “Efectivamente la esencia del símbolo consiste en poder exponer simultáneamente los varios aspectos (tesis y antítesis de la idea que expresa”.⁷³ Es decir, la fuerza del símbolo se potencializa porque es desbordante, incluso para funcionar en una lectura opuesta a la que pudo haber su gerido en un primer momento, incluso una interpretación “acabada”:

[...] tendería a coagular indebidamente la significación si no se insiste en el carácter global, relativo, móvil e individualizante [de lo] simbólico. Éste desborda siempre los esquemas,

⁷¹Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Argentina, nueva visión, 1991, p. 15.

⁷²Roger Chartier, *op. cit.*, p. 43.

⁷³Cirlot, *op. cit.*, p. 37.

mecanismos, conceptos y representaciones que sirven para apuntalarlo. Jamás es adquirido para siempre, ni idéntico para todos [...] se apoya en una especie de tema con indefinidas variaciones. Su estructura no es estática sino efectivamente temática.⁷⁴

Hay una naturaleza que vibra en todo símbolo pero en ésta está la posibilidad de reflejar otros sentidos, por ello, “El símbolo puede compararse con un cristal que devuelve diferentemente la luz según la cara que le recibe. Y podemos decir que es un ser vivo, una parcela de nuestro ser en movimiento y en transformación.”,⁷⁵ transformación que soporta incluso la pervivencia de órdenes opuestos. “[La] autosuficiencia expresiva [del símbolo] es al mismo tiempo una de las múltiples expresiones antinómicas, es la razón de su naturaleza que lo definen, pues el símbolo nunca agota su significación [de ahí] su carácter parabólico, donde según Gilbert Durand, la preposición griega: ‘para’ [significa] ‘que no llega o alcanza’”.⁷⁶ Y más aún: “[...] la función simbólica hace su aparición justamente cuando hay una tensión de contrarios...”⁷⁷

Retomamos entonces estas variantes inherentes al campo simbólico para pensar su eficacia en lo que ahora nos ocupa: ¿los símbolos que anuncian a la nación soportan al menos un doble rostro? ¿Uno que efectivamente certifica un sentido, llamémosle primigenio, pero a su vez otro que resulta en su negación? Ya hemos hablado de un campo en tensión cultural que recorre la historia humana, ¿se podrá expresar esta dialéctica en el universo simbólico que sirve

⁷⁴ Jean Chavaler y Alain Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, España 2009, p. 24.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁶ H. Gadamer, G. Durand, et al. *Diccionario de hermenéutica*, España, Universidad de Deusto, 1998, p. 757.

⁷⁷ *Idem*.

para anunciar a la nación, de manera particular en los relatos cinematográficos? Pero sobre todo, ¿es pertinente rastrear la articulación simbólica de la nación en el cine mexicano y considerar esa posibilidad, es decir, la que representa un discurso fílmico anclado en un uso con ciertas señas, pero a la vez un relato que se construye en oposición del discurso anterior? La respuesta a esta posibilidad se ensaya en las siguientes páginas. Un corpus simbólico que enarbola la idea de la nación mexicana nos ayudará en tal empresa: la bandera, la campana, el escudo nacional, los héroes de la patria, los lugares de la memoria y el paisaje campirano. Mismos sobre los que nos encargamos también en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2

A CUADRO: LA NACIÓN

MEXICANA

2.1 MIRADA A LA NACIÓN MEXICANA

Una vez terminadas las luchas armadas revolucionarias, a inicios del siglo XX, México alcanzó una estabilidad relativa, el relajamiento en diversos ámbitos de la vida política, permitió a los grupos en el poder plantear la posibilidad de proclamar una nación, que surgida de la Revolución, sentara las bases de una nueva etapa para el país. Es decir, una versión de nación surgida de aquella. Para tal efecto una serie de discursos y narrativas se desplegaron impulsadas por dicha intención, las aspiraciones se volvieron letra —como en la Constitución de 1917—; reglamentos, trazos geográficos, discursos a cargo del poder oficial; así como prácticas cívicas y culturales. Como subraya Alicia Azuela: “En esa lucha ideológica —derivada del espíritu nacionalista—, el sentido de unidad y homogeneidad era fundamental para la instauración y el fortalecimiento de los grupos hegemónicos, y [...] hubo una necesidad de imaginar al México revolucionario como un todo conformado por las premisas identitarias sustantivas del nacionalismo “[...] los elementos naturales: la raza, el paisaje o la geografía; y los culturales, referido sobre todo a las propias tradiciones que representaban, tanto un pasado como una historia, y un futuro nacional comunes”.¹

La articulación y difusión de dichas ideas tuvieron eco en distintos ámbitos de la vida del país, de los cuales el de las expresiones artísticas no quedó excluido, por el contrario, este campo se mostró bastante dinámico en la confección de “lo mexicano”. En especial durante la década de 1920, durante el gobierno Álvaro Obregón, cuando la educación y las artes resultaron preponderantes en los planes nacionalistas de José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública, por aquellos años.

¹ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y Poder*, México, El Colegio de Michoacán/FCE, 2005, p. 89.

Auspiciar la producción de relatos y repertorios simbólicos que dieran cuenta de “lo propio”, contribuyó significativamente en la conformación de la identidad nacional mexicana, pues como asegura Néstor García Canclini: “La identidad es una construcción que se relata. [...] Los libros escolares y museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con que se formuló la Identidad [...] de cada nación y se consagró su retórica narrativa”.² En las líneas siguientes damos cuenta de algunas resonancias del discurso nacionalista, plasmado en algunas formas artísticas durante el siglo pasado, y que nos parece importante rastrear a manera de ilustración.

2.2 LA NACIÓN MEXICANA DESDE EL LENTE DE 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 la conmoción estética de quien las aprecia.

La práctica del arte es tan antigua como el hombre mismo, hecho que bien puede explicarla como una necesidad humana primordial; y es que no basta con saber que la vida transcurre, hay que materializarla, hay que traducirla en alguna forma de representación como lo ha dejado ver Roger Chartier.³ El arte es el espejo, a veces deformado de la vida, ahí se reflejan las preocupaciones y deseos del andar humano. Por ello, hasta la iniciativa de hacer una nación, ha recurrido a aquél para consumir sus

² Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995, p.107.

³ *Vid supra*, p. 22.

ideas. A qué, quiénes y cómo presentó el arte como parte del discurso nacionalista mexicano, es donde ahora nos detendremos.

2.2.1 La música

Si bien hemos señalado que ciertos repertorios simbólicos de la nación, expresados por el arte, fueron auspiciados de manera enérgica durante el obregonismo, no obstante, siglos antes, aquellos referentes comenzaron aparecer tímidamente. Así, por ejemplo, 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 nacionalista 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.”⁴

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

⁴ Yolanda Rivas Moreno, *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1980, p. 39.

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.”⁵

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

⁵ *Ibidem*, p. 42.

producciones sonoras del pueblo y utilizar el material est imable del folclor en la edificación de un arte propio.”⁶

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.⁷ 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 si no en la visión ideológica; mientras que éste quiere añadir el 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*.

⁶ *Ibidem*, p.50.

⁷ *Ibidem*, p.67.

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.

2.2.2 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. A sí, desde el romanticismo hasta el modernismo esto se puede comprobar, aunque cabe aclarar no como únicos temas.

La atmósfera independentista mexicana coincide con el movimiento romántico de la literatura europea, y algunas características temáticas de éste a moldaron 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 la Independencia había politizado la versificación.”⁸

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 de más 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 se dimiento 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*

⁸ José Emilio Pacheco, *La poesía del siglo XIX-XX*, México, Promexa, 1992, p.10.

en su coronación, de Francisco Ortega, o *Profecía 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 Tule. 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.”⁹

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 capturarlos, mirarlos con agudeza y plasmarlos. De esta manera la comunidad imaginada, la nación brotó: 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

⁹ José Emilio Pacheco, *cit. por* Ricardo Pérez Montfort, en *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS, 1994, p.47.

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’.”¹⁰

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. Uruquiza 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

¹⁰ *Idem*.

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.”¹¹ Julia Tuñón al respecto destaca cómo:

En 1916, cuando todavía se peleaba en México, Azuela estaba en El Paso, Texas, donde también se encontraba el ya derrocado Victoriano Huerta, y ahí [publicó la novela *Los de abajo*] que tuvo poca resonancia hasta 1924, en que un debate periodístico iniciado por un artículo de Julio Jiménez Rueda,¹² que se prolongó hasta 1925, puso a debate la manera viril que debería de tener la literatura mexicana y convirtió a la novela en el modelo para ese género literario que debía ilustrar el acontecimiento fundante del nuevo régimen surgido de la Revolución.¹³ [...] El debate literario en que se vio envuelto la obra de Azuela aludía a la forma que debía de tener la nueva novela, censurando aquellas que tendían al cosmopolitismo o al “afeminamiento” de la literatura y *Los de abajo* se consideró el paradigma literario.¹⁴

La tendencia nacionalista en la literatura mexicana se avivará durante las décadas posteriores 1920, de manera particular cuando José Vasconcelos impulsó la búsqueda de lo mexicano en el quehacer cultural que se producía en el país.

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,

¹¹ Raúl Béjar Navarro, *El Mexicano, aspectos culturales y psicosociales*, México, UNAM, 1979, p.132.

¹² “El afeminamiento en la literatura mexicana”, *El Universal*, 21 de diciembre en *El Universal*, 1924.

¹³ Sobre esta polémica cfr: Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, FCE, 1989.

¹⁴ Fragmento de ponencia proporcionado por la autora.

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.

2.2.3 Pintura

Como ocurrió con otras expresiones artísticas, en las artes plásticas el tema “de lo propio” se impuso, a principios del siglo pasado, como una constante. Pero no sólo con las temáticas se buscó crear un arte con aire nacional, sino también con la manera de enseñarlo, y aquí el caso de las artes plásticas resulta ilustrativo. Durante el obregonismo, las escuelas encargadas de enseñar a dominar este arte, se abocaron en desarrollar una estilística propia, basada en la práctica del método de dibujo Best Maugard, el cual se decía, contenía las líneas y trazos que definían lo mexicano. “Según Adolfo Best, se trataba de caracteres primarios que provenían ‘de las grecas perfectas y de los motivos ornamentales que se observan en las obras de arte indígenas, que más tarde, aprovechando los elementos europeos y chinos, pero sin perder su carácter y su fuerza, formaron el arte colonial y el arte popular actual’, por ello sus siete componentes gráficos eran la esencia del ‘alma nacional fortalecida gracias a la asimilación de distintas culturas que influyeron en su transformación.”¹⁵ Durante 1921 y 1924, gracias al apoyo de Vasconcelos se enseñó en las escuelas primarias, normales e industriales prácticamente en todo el país. Cabe señalar que si la unificación social en la idea común de nación, llegaba vía la enseñanza de un lenguaje plástico, también se alcanzaba con la enseñanza del español al mismo tiempo.

¹⁵ Azuela, *op. cit.*, p. 107.

Junto con el lenguaje plástico, habría que hablar también de las Escuelas al Aire Libre (EAL), centros educativos que también durante 1920, se encargaron de enseñar a trazar la mexicanidad, enfatizando el trabajo del dibujo y la pintura natural, y poniendo en práctica el método Maugard. “El proyecto de las Escuelas al Aire Libre se enlazó al ideario del nuevo programa de enseñanza diseñado por el subsecretario de Educación Moisés Sáenz, quien pretendía realizar una función civilizadora encaminada a ‘convertir al conglomerado étnico, cultural y político en una nación.’”¹⁶ Las clases en la (EAL) eran impartidas por pintores y estudiantes de artes plásticas. Las escuelas estaban abiertas al público en general, y los alumnos que concurrían, eran oriundos de distintas partes de la república; en ellas se impulsaba a los alumnos a captar su entorno y trabajarlo plásticamente, Alfredo Ramos Martínez, director de la Academia Nacional de Bellas Artes, y José Vasconcelos consideraban que lo que se produjera en los talleres de pintura, por ejemplo, “[...] debía inspirarse en ‘¡Nuestro cielo, nuestras ricas montañas, nuestras costumbres y nuestra vida, tan rica y pintoresca!’”.¹⁷ Ideal cuya tradición se remonta décadas atrás, en voz de Ignacio Manuel Altamirano, quien “[...] en un importante artículo de 1874 titulado ‘La pintura histórica de México’ [...] se preguntaba ¿por qué tantos jóvenes ... no han acometido la empresa de crear una escuela pictórica y escultórica esencialmente nacional”,¹⁸ y añadía que: “[...] aun cuando cada día se tendía más a la eterna y serena belleza helénica, como el único ideal de

¹⁶ *Ibidem*, p. 121.

¹⁷ *Ibidem*, p. 110.

¹⁸ Rosa Casanova, “1861-1876”, en Eloísa Uribe (coordinadora), *Y todo... por una Nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México. 1761-1910*, México, INAH, 1987, p. 173.

perfeccionamiento, puede sin embargo revestir nuevas formas... y asumir un carácter nacional que nos pertenezca”.¹⁹

Así, resulta importante destacar la labor que tenían aquellos centros para enseñar a ver y trazar la su patria, pero en especial destaca la intención del Estado, a través de sus instituciones culturales, para erigir una identidad nacional desde el campo del arte. Es significativo que al educar a los niños y jóvenes a captar lo propio, simbólicamente se hacía ver que las generaciones nuevas, producto de la revolución, eran sangre renovada, consciente del proyecto de unidad nacional que demandaba ese momento.

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 recreado 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 se centró en dar forma a las temáticas y atmosferas que expresaba es a patria en construcción. Sin embargo, para finales del siglo XIX y principios del XX aparece la corriente modernista en el arte, conocida como sintetismo francés; al igual que con la literatura, este estilo se practicó por algunos pintores

¹⁹ *Idem.*

mexicanos para plasmar desde esas nuevas claves al país. Así, Saturnino Herrán en la obra *Nuestros dioses*, recreó la presencia de los dioses que marcaron el pensamiento religioso del país: 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 Orogón (*El descubrimiento del pulque*, en 1869) y de Rodrigo Rodríguez (*El senado de Tlaxcala*, 1875), la representación del pasado indígena experimenta un cambio sustantivo.”²⁰

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 Claussel, 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 Siqueiros. 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

²⁰ Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, México, FCE, 2002, p.38.

arte por sí mismo, pues al contrario, su pintura está íntimamente vinculada a los problemas políticos y sociales del país, lo cual marca y a 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.”²¹ 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, a la indígena. Un indígena que no tiene fracturas históricas, que no es uno el romántico de

²¹ Rita Eder, *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1986, p.76.

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 nativos de la tierra, sino también en la representación de su iconografía: dioses, monolitos y de más 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 maniqueísta²²—, 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 formal 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 polícromía del país se vio, quizá como nunca, en el trabajo de los pintores del muralismo.

²² Enrique Florescano, *Espejo mexicano*, México, FCE/CNCA/Fundación Miguel Alemán, 2002, p. 39.

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).

2.2.4. 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, pocos se conservan 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, y a 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 y evolucionario [...] su evolución no había corrido paralela a la evolución social.”²³

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 Ledón 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.²⁴ 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

²³ Antonio Magaña Esquivel, *Teatro mexicano del siglo XIX*, México, FCE, 1992, p. 8.

²⁴ Fernando De Ita (coordinador), *Teatro mexicano contemporáneo*, México, FCE, 1991, p. 20.

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 Azueta, *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 varias décadas.

2.2.5. Danza

Como se sabe, la danza²⁵ 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 elementos 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.

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—.

²⁵ 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.

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 los de los grupos africanos, hasta que finalmente se popularizaron en huastecos, sones y jarabes.²⁶ En un proceso de adaptación o incorporación a la práctica de versiones socialmente aceptadas, al menos desde el siglo XVIII, es decir, como válidos signos de socialización colectiva, o “relajación del mundo de las diversiones públicas” como propone Juan Pedro Viqueira Albán.²⁷

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.”²⁸ 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

²⁶ Cfr. Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS, 2003, p. 15 y ss.

²⁷ Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?, Diversiones y vida social en la ciudad de México, durante el Siglo de las Luces*, México, FCE, 1987.

²⁸ Alberto Dallal, *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1986, p. 55.

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 a floraba simultáneamente al desarrollo y vigorización de las clases medias y sus mentalidades, contradicciones y contrastes.”²⁹

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 al orden, y a 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.

²⁹ *Ibidem*, p. 314.

El principio de la 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. Con lo que sin duda se ponía énfasis en la producción de objetos de la vida popular y las artesanías.

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.

Margarita Tortajada al respecto señala que: “El carácter mexicano fue expresado por la danza escénica durante las décadas de los años treintas, cuarentas y cincuentas; las obras que crearon ‘reflejaban el carácter nacional’, por lo que sus personajes, argumentos, música, escenografía y vestuario ‘retrataban’ lo mexicano. Así, los foros dancísticos, especialmente, el más importante de la cultura oficial, el Palacio de Bellas, fueron invadidos por símbolos que exaltaban el sentimiento nacionalista.”³⁰ Y en esa búsqueda de sentimiento, es importante destacar que intervinieron, de una u otra forma, los distintos sectores del campo dancístico, ya que “El nacionalismo era vivido por los artistas de danza clásica, moderna y folclórica académica como una búsqueda de identidad nacional; sus cuerpos y las representaciones de sus cuerpos sobre los foros pretendían escenificar a la nación, darle forma, corporeizarla”.³¹ Es decir, hacer a la nación en cuerpo y movimiento.

2.2.6. Arquitectura y Escultura

Aun cuando la Independencia propició la iniciativa de hacer la cultura de lo “propiaamente mexicano”, lo cual se vio reflejado en algunas artes, poca o bra

³⁰ Margarita Tortajada Quiroz, “ Los nacionalismos en la danza: construcción del cuerpo social e individual”, en Raúl Béjar y Silvano Héctor rosales (coordinadores), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, México, UNAM/Plaza y Valdés, 2010, p. 88.

³¹ *Ibidem*, p. 89.

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. Por lo contrario, la obra arquitectónica en el porfiriato estaba guiada por un academicismo europeo. Es hasta concluida la Revolución que el ideal 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”.³² 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 a la llamada corriente

³² Enrique Alanís de Anda, *Historia de la arquitectura mexicana*, México, Gustavo Gili, 1995, p. 164.

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”,³³ 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 nación, 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: basta recordar cómo con la instauración de la República los liberales se dieron a la tarea de

³³ *Ibidem*, p. 168.

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, constituyendo una especie de cartografía cívica de la patria.

2.3 EMPLAZAMIENTO SIMBÓLICO

Como hemos visto, una serie de repertorios simbólicos fueron invocados en los trabajos artísticos para conformar los relatos de la nación mexicana: el paisaje, el folclor, la música, la raza, la religión, los símbolos patrios, etcétera. El teórico Bronislaw Baczko, señala la importancia de esto al sostener que “[...] el advenimiento del Estado-Nación, no podía ocurrir sin ciertas condiciones simbólicas”,³⁴ pero de manera especial aquí en las que se encarnan ciertos principios que conectan con la

³⁴ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales, Memorias y esperanzas colectivas*, Argentina, Nueva Visión, 1984, p. 15.

construcción esencial de la nación, ya que ésta “[...] no puede evitar los emblemas, los signos simbólicos: banderas, escarapelas, condecoraciones, himnos nacionales, uniformes de las fuerzas armadas, escudos, et c., cuya historia y, en especial, su desciframiento están lejos de haber sido terminados”.³⁵ Es decir, se trata de aquellos símbolos que son considerados como fundacionales de la patria.

En una analogía inspirada por la propuesta de Fernand Braudel, cuando se refiere a la existencia de los tiempos largos en la historia, queremos sostener que, según nos parece, también podemos plantear la existencia en la historia de símbolos de larga duración, y son esos que sintetizan los momentos estelares de las naciones, esos que se construyeron a partir de los procesos decisivos de los países, y que por tal razón devienen como símbolos fundacionales, cuya permanencia en el tiempo es a plazo largo. Si bien es de suponer que hay un interesante corpus de los mismos, para este trabajo proponemos concentrarnos en unos cuantos de ellos, mismos que nos servirán para explorar su aparición y uso en los relatos fílmicos de la cinematografía mexicana. A saber estos son: la campana, el escudo nacional, la bandera mexicana, los héroes de la patria, los monumentos cívicos y el paisajismo. Sobre éstos, nos parece pertinente rastrear la manera en que fueron contruidos, relatados y reiterados en determinados momentos de la historia.

2.4 CLOSE UP: LA CAMPANA

Sin duda, la campana se presenta como uno de los objetos simbólicos de mayor importancia para la humanidad, su invención y su uso por distintas culturas se localiza prácticamente en todo el planeta. Se sabe que “El simbolismo de la campana está

³⁵ *Idem.*

[vinculado] sobre todo [a su] relación con la percepción del sonido”.³⁶ Elemento, este último, que define uno de los rasgos primordiales de nuestra especie, pues al parecer un mundo en silencio no está contemplado en la naturaleza del hombre, por el contrario cada momento histórico nos revela también “[...] nuestro ser musical [y más aún que los sonidos y] la música son una arte que existe en el tiempo”.³⁷ Si bien no contamos con alguna pieza musical que dé cuenta de esta práctica ancestral, sí hay testimonios en pinturas rupestres o restos de instrumentos primitivos que son pruebas de dicha actividad cultural, que sin duda apunta a la necesidad de llenar con sonoridad los asuntos humanos significativos. Clara muestra de que la conmoción ante los acontecimientos, también se vuelve rítmica y sonora.

La campana ha jugado en gran medida esa función, porque recuerda o presagia una diversidad de sucesos humanos. En la India, por ejemplo, no sólo es preludio de algo, sino que se vuelve una prolongación del cuerpo físico mismo, pues en ese país la campana simboliza el oído. También se sabe que gran parte de las experiencias místicas y óguicas son guiadas por el tañer de las campanas.³⁸ En el islam, éstas anuncian con su sonido las revelaciones coránicas; mientras que “El canon búdico *pali* asimila las voces divinas al sonido de una campana de oro”.³⁹ En China, el vínculo divino está dado porque el repique de la campana se asocia directamente al trueno, signo del plano celeste. Asimismo, no es desconocido que “[...] el retintín de las campanas (o campanillas) tiene universalmente un poder de exorcismo y purificación:

³⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, España, Herder, 2009, p. 241.

³⁷ Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, México, FCE, 1992, pp. 15-16.

³⁸ Chevalier, *op. cit.*, p. 241.

³⁹ *Idem*, p. 242.

aleja a las malas influencias o al menos advierte de su proximidad”.⁴⁰ Para el mundo tibetano la campana compone un juego de opuestos con el rayo; mientras la primera es el elemento pasivo y femenino, el rayo es activo y masculino. La campana se asocia también en esa cultura al mundo fenoménico de las apariencias, representado por la extinción rápida del sonido que produce la campana; en oposición al que produce el estruendo del rayo. Este juego complementario, supone también un simbolismo sexual.⁴¹

En atención a su forma física, la campana ha sido explicada de esta manera: “Por la posición de su badajo, evoca la posición de todo lo que está suspendido entre la tierra y el cielo, y que [...] establece una comunicación entre ambos. Pero también posee el poder de entrar en relación con el mundo subterráneo”.⁴² De igual forma, la campana es un instrumento que utiliza el mundo de la magia y la brujería, en ciertos casos, para evocar a los muertos y convocar a los diversos elementos del mundo espiritual que conforman esas estructuras de pensamiento.

Pero quizá uno de los aspectos que marca la relevancia que tiene la campana se encuentra en el juego que ha desempeñado de ser un artefacto emblemático en tránsito, es decir: aquella para gran parte de los occidentales ha sido un dispositivo que se construyó y halló significado en el ámbito místico-religioso cristiano, pero que migró a la vida pública-laica, la cual le impuso una carga significativa diferente, pero igual de eficaz en cuanto al ejercicio de conformar y consolidar contratos simbólicos masivos, incluso hasta nuestros días. Aspecto que en cierta forma queda explícito en la definición histórico-etimológica de la campana: su nombre deriva del italiano *campania* que se

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

refiere a la provincia de Campania, región italiana donde se dice san Paulino de Nola llamaba a sus seguidores mediante un instrumento de metal que retumbaba a lo lejos. Según el diccionario Corominas de etimología,⁴³ si bien esta explicación del epónimo que da origen al nombre de la campana es correcto, también se debe a que en esa ciudad se construían unos recipientes de bronce célebres por su calidad y que por asociación con ese sitio eran conocidos así.

El uso de las campanas en las iglesias y las catedrales para emitir significados a los fieles cristianos tuvo su auge en Europa, al menos desde el siglo V d. C. La utilización de dicho instrumento en el mundo cristiano tuvo como finalidad marcar un corpus de pasajes de la historia sagrada, así como destacar una serie de rituales convenidos en la práctica del catolicismo. A fin de cuentas se trataba de ordenar la vida según un tiempo religioso. De organizar el tiempo humano cotidiano, según un acontecer místico, esto a través de la percepción corporal, por medio de los sonidos; es decir, recordar con el oído y el cuerpo. Como es de suponer esta costumbre católica europea se diseminó por el resto del mundo, incluida por esos días la Nueva España.

En México, se sabe que esta costumbre fue común desde la segunda mitad de 1600, pues “En un estudio original para el *Diccionario Universal de historia y geografía*, firmado con las iniciales J.B. V. (acaso el presbítero Juan Villaseñor) se dice que el concilio mexicano había mandado se diese el toque de las tres de la tarde en memoria de la muerte de Nuestro divino redentor, pero se sabe de cierto que comenzó este toque en nuestra patria el año de 1676, y que fue introducido por el padre jesuita José Vidal, natural de México”.⁴⁴ Como no era clara la hora en que ocurrió el misterio de la

⁴³ J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, España, Gredos, 2002, p. 336.

⁴⁴ Abelardo Carrillo y G., *Campanas de México*, México, UNAM- IIE, 1989, p. 19.

Encarnación Divina, y “[...] deseando recordarlo todos los días, se mandó que se diese [el toque] en la mañana, al medio día y en la tarde”.⁴⁵ Este uso ordenado y específico se sumó al toque del tiempo de alzar, mismo que era ya muy antiguo, pues comenzó a ejecutarse hacia el 31 de mayo de 1541.⁴⁶ Estas prácticas que iniciaron en la ciudad de México, se extendieron hacia todo el país. Esta partición del tiempo y los acontecimientos mediante el tañer de las campanas se multiplicó poco a poco y se le dio también más usos, así por ejemplo, hacia el siglo XVII se tocaban las campanas a las ocho de la noche para recordar a los difuntos, repique que recibió el nombre de *doble*, la duración estaba en relación con el tipo de difunto, de mayor a menor, según la jerarquía del miembro de la iglesia que se recordara, así la muerte “[...] de las dignidades con cuarenta campanadas, con treinta, la de los canónigos y veinte la de los racioneros”, a todos ellos seguía un *doble*.⁴⁷ Esta costumbre que inició con las personalidades religiosas, luego sirvió también para anunciar el deceso de los personajes importantes de la vida laica, así: “Se doblaba también por la muerte de un laico pero entonces lo más frecuente fue que ese toque se hiciese en el templo en el que se sepultaba o en los que correspondían a determinada parroquia...”⁴⁸ Pero cuando se trataba de un alto y muy distinguido personaje se aplicaba el *doble general*, esto es, un repique de campanas que se hacía en todos los templos de una misma población.⁴⁹

⁴⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁷ Con el cual se recordaba a la generalidad de muertos. Un caso curioso da cuenta de que “El doblar por los difuntos llegó a multiplicarse [en cierta ocasión con motivo de una epidemia] que resultaba intolerable”. *Ibidem*, p. 22.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁹ Los casos extremos se dieron cuando incluso, se llegó a tocar las campanas día y noche, frente a ciertos personajes o momentos significativos de alguna población. *Ibidem*, pp. 22-23.

Pero también, el sonido de la campana sirvió para convocar a la feligresía a efectuar ciertos rezos, incluidos aquellos que evocaban peticiones a la divinidad, así por ejemplo, con el *toque de rogativa*, se pedía a dios algún remedio hacia alguna necesidad como sequías, epidemias, temblores, huracanes, etc. El *toque de plegaria o rogativa* se ejecutaba para solicitar la suerte en las batallas, o Incluso para bendecir la llegada y la partida a la Nueva España de la Nao de China.⁵⁰ A este corpus de usos de las campanas se añadieron muchos más, sólo para citar algunos: el *toque de queda*, éste avisaba a los pobladores que debían recogerse en sus casas a determinada hora; el *toque del alba* que se producía cuando alguna calamidad o acontecimiento importante ocurría a las primeras horas de la mañana; así como el *toque a fuego*, que avisaba sobre algún incendio extremo que pusiera en riesgo a los moradores de alguna región.⁵¹

También habrá que mencionar que las campanas en los templos cristianos no eran las mismas, había una diversidad de ellas, y cada una solía tener una función determinada así como un nombre específico, comúnmente vinculado a algún santo de la historia sagrada. En suma, podemos decir que el uso de la campana para la sociedad de la Nueva España, hacia mediados de 1500, marcó los latidos de su vida mundana en cuanto a la partición del tiempo para distintas prácticas cotidianas, vinculadas de una u otra forma, al ámbito lo religioso. Dicho uso se mantuvo durante los siguientes siglos, subrayando nuevos tiempos y acontecimientos. Uno de ellos, sin duda, marcó uno de los pasajes más importantes en la historia de México: el del Grito de la Independencia, donde la campana jugó un papel fundamental, no sólo porque sirvió como medio para

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ En suma, este instrumento se volvía un código de comunicación.

lanzar el llamado revolucionario, sino porque con el paso del tiempo se convirtió en uno de los símbolos esenciales de la nación mexicana. De este proceso damos cuenta en las líneas siguientes.

2.4.1 La Campana De Dolores

La madrugada del 16 de septiembre de 1810, adelantando los planes independentistas contemplados para llevarse a cabo el 2 de octubre de ese mismo año, el cura de la provincia de Dolores: Miguel Hidalgo y Costilla, convocó a la población a alzarse en armas para liberar a la Nueva España de tres siglos del dominio peninsular. En el llamado aparecieron, al menos, dos objetos que resultaron emblemáticos para dicha gesta: el estandarte con la imagen de la virgen de Guadalupe que enarboló el párroco, y la campana de la iglesia, cuyo repique sirvió para reunir a la gente en torno a ésta y anunciarles el inicio del movimiento armado. Si bien el estandarte de Hidalgo no perduró a lo largo del tiempo como un símbolo patrio, la campana de Dolores sí pasó la prueba del tiempo, incluso hasta nuestros días, donde cada 15 de septiembre repica para recordar el pasaje independentista de la historia de México.

Según las investigaciones, la campana de Dolores fue fundida en el año de 1768 y siguiendo la tradición practicada por aquellos días, fue bautizada con un nombre de santo, en este caso: San José.⁵² Fue el cura Anastasio Sáenz de Villeda, encargado de la parroquia de Dolores a quien correspondió la decisión de mandar a hacer el esquilón. “Costumbre fue en México a lo largo de la dominación española y en el siglo XIX, fundir las campanas en la propia población donde eran requeridas. Así [se cree] que la campana de la Independencia fue fundida en la propia congregación de Nuestra Señora

⁵² Cfr. Alfonso Alcocer, *La campana de Dolores*, México, Departamento del Distrito Federal, 1985, p. 7.

de Dolores”.⁵³ En la fundición de la campana se utilizó una al eación de 90 % de cobre, 9.7 % de est año, y 0.3 % de pl ata con huellas de oro, este aspecto resulta relevante pues “Se ha demostrado que la inclusión de metales preciosos en la fundición de ca mpanas afecta su so noridad”.⁵⁴ El esq uilón contó co n un m etro con seis centímetros en el diámetro y 67 centímetros de altura. Respecto a su peso se dan dos versiones: una defiende que pesa 872 kilos y otra reporta 750.⁵⁵ “El motivo decorativo de la campana consistía en varias flores en realce colocadas en su mayoría en forma rombale y que provocan una cruz. En su parte superior e inferior se aprecian dos fajas, la primera con el nombre de San Joseph y la otra con la fecha de su fundición: 22 de julio de 1768”.⁵⁶

Se cree que la campana fue colocada en la torre de la iglesia de Dolores hacia 1777, año en que ésta quedó terminada. Fue Francisco Licazo a quien correspondió tocarla por primera vez en su papel de sacristán y custodio del lugar por esa época. Por más de doscientos años la campana de la iglesia de Dolores desempeñó su papel original: el de convocar a la feligresía a celebrar el compendio de ritos católicos que la iglesia demanda, hasta que la madrugada del 16 de septiembre 1810 su repique daba una noticia diferente a las acostumbradas: el inicio del movimiento de independencia.⁵⁷ Pese a que el imaginario cívico da cuenta de la escena de Miguel Hidalgo tocando la

⁵³ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁵⁵ Cfr. María del Carmen Nava e Isabel Fernández Tejero, “El grito de Dolores y la campana de la Independencia. Reseña histórica del festejo patriótico y el símbolo nacional”, en: Arturo Gálvez Medrano y Felipe Gálvez Cancino (coords.) *Pensar el futuro de México, Colección conmemorativa de las revoluciones centenarias/El significado histórico de las revoluciones centenarias*, México, UAM, 2010, p. 19.

⁵⁶ Alfonso Alcocer, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁷ No nos detenemos aquí en narrar el pasaje de la independencia de México, del acontecimiento sólo nos interesa el que tiene que ver con la incorporación de la campana como parte del lenguaje simbólico de la narrativa de la nación mexicana.

campana, lo cierto es que el repique fue realizado por orden del cura de Dolores⁵⁸ a un hombre del pueblo: el campanero llamado José Galván y quien era apodado el “Cojo”.⁵⁹ Esta gesta revolucionaria cambió de manera definitiva la historia de México, el impacto del acontecimiento fue tal, que pronto se incorporó al corpus de pasajes históricos dignos de conmemorar, hecho que ayudó a cimentar la conciencia nacional, en una práctica cultural que Anthony Smith ha llamado: “conmemorar a los muertos para inspirar a los vivos”,⁶⁰ es decir, procurar la vigencia de ciertos hechos, objetos, lugares o frases del pasado para troquelar en el presente una idea de historia compartida y padecida, ingrediente decisivo para consolidar una idea de nación.

Se sabe que la conmemoración del grito de Independencia arrancó en 1812, dos años después de haber sido convocado por los insurgentes, pues entonces “[...] es reconocido oficialmente como el acto fundacional de la lucha independentista y antecedente inmediato de la causa continuada por la Suprema Junta Gubernativa [...] Como puede advertirse, a sólo dos años de haber sido proferido, el Grito ha adquirido el significado de ‘voz de libertad’ que es su principal atributo simbólico hasta la fecha”.⁶¹

Sin duda alguna la incorporación del grito de Dolores como parte de los festejos cívicos mexicanos da cuenta de cómo éstos se construyen culturalmente a lo largo del

⁵⁸ Las indagatorias al respecto desatan las controversias ocurridas por aquellos días en torno a los tópicos ligados al pasaje de grito de Dolores, por ejemplo: que no hubo orden alguna de tocar las campanas para llamar a la lucha por parte de Hidalgo, que ese día el campanero las tocó como de costumbre; o la imposibilidad de que el mismo Hidalgo pudiera estar oficiando misa, exhortar a tomar armas y hasta él mismo traer alguna, y tocar la campana, todo al mismo tiempo. O que la campana de San José el día de la revuelta permaneció callada, y que de acuerdo con el tipo de acontecimiento, las campanas se hacían sonar, y que según testigos que reconocían esto aseguraron que la campana que repicó el 16 de septiembre fue otra. Cfr. María del Carmen Nava e Isabel Fernández Trejo, *ibidem*, p. 56-57.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁰ Cfr. Anthony Smith, “Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de identidades nacionales”, en *Revista mexicana de sociología*, Vol. 60, núm., 1, México, UNAM, 1998, p. 61-80.

⁶¹ Carmen Nava e Isabel Fernández, *op. cit.*, p. 30.

tiempo. Aquí entramos en los terrenos de eso que para Hosbswan y Ranger se puede denominar como: “la invención de la tradición”,⁶² es decir, incorporar reiteradamente con ciertos relatos algunos pasajes de la vida político social a lo largo de la historia, a partir de ciertos comportamientos y ritos a algo o a alguien, con el fin de crearle una aura significativa, misma que se instalará en el imaginario colectivo. El asunto que aquí nos ocupa da cuenta de este fenómeno. Tuvieron que pasar varios años para que el grito de Dolores y la campana se integraran dentro de las narrativas esenciales de la nación mexicana.

Las celebraciones del grito de Dolores se llevaron a cabo de manera oficial hasta 1886 en espacios cerrados de la capital de la República, aunque ya hacía tiempo que había voces que se manifestaban en contra de esas formas, entre ellas la del escritor Ignacio M. Altamirano quien ya hacia septiembre de 1870, en una de sus crónicas “Opina que ya es tiempo de renovar los festejos sustentados en la anturronería diseñada en 1825, porque “[...] los pueblos democráticos necesitan de otra clase de fiestas”.⁶³ El escritor no sólo se contentaba con eso sino que proponía una serie de actividades para renovarlo, entre ellas que “El punto culminante de la fiesta [...] será a las once de la noche, desde un balcón de Palacio Nacional, [ahí] el presidente de la República “[...] tremolando la bandera nacional dará el grito de Independencia”.⁶⁴ Pero también otro impulso se sumó a esta iniciativa, el que trajo consigo la aparición de la colección *México a través de los siglos*, libros en donde Julio Zárate, encargado de explicar el episodio del grito de la Independencia daba un peso importante a ese hecho. Se sabe que la Comisión de Fiestas del ayuntamiento, impulsada por este

⁶² Eric Hobswam y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.

⁶³ *Ibidem*, p. 52. p.

⁶⁴ *Idem*.

anecdótico y por las observaciones planteadas por Altamirano se decidió incluir en el programa de festejos oficiales el grito de Independencia, el cual se celebraría la noche del 15 de septiembre.

La idea tomó forma cuando “En 1887, el señor Guillermo Valleto, regidor de las festividades del ayuntamiento, tuvo la brillante idea de verificar por primera vez tal acto en el balcón central del Palacio Nacional y así integrar al pueblo a la celebración en la Plaza de la Constitución, lo que se hizo el 15 de septiembre del año referido”. Para tal festividad se planeó también traer la campana de Dolores original, esa que hizo resonar el cura Hidalgo. “Al concebir el proyecto para trasladar la campana a Palacio Nacional, el Sr. Valleto pidió la opinión del ilustre escritor Ignacio Manuel Altamirano, quien no sólo aplaudió la idea, sino que ‘hablo extensamente de la gran significación que tenía para el pueblo mexicano esa joya histórica’”.⁶⁵ Carmen Nava e Isabel Tejero han hecho ver que la construcción cultural de “la conmemoración del grito de Independencia” apeló a reiterar y hacer vigentes a través de la historia ciertos elementos: la arenga, es decir, el grito mismo con el repertorio de ritos que lo envuelven, y la incorporación de la campana como símbolo mismo del movimiento de 1810.⁶⁶

La iniciativa planteada por Valleto de traer la campana no fue posible, pues en Dolores, Hidalgo, se dijo que la campana ya no existía. Distintas explicaciones en torno a esto se pusieron de manifiesto, por un lado hubo quienes respaldaron esa respuesta, afirmando incluso que la campana se había quebrado y fundido varias veces; por otro lado hubo quien defendió la idea de que tales argumentos eran ocurrencias del pueblo de

⁶⁵ Alfonso Alcocer, *op. cit.* p. 27.

⁶⁶ Carmen Nava y Isabel Fernández, *op. cit.*, pp. 20-21.

Dolores para evitar que los despojaran de la reliquia.⁶⁷ Pese a las pruebas y testigos que aportó cada uno de los bandos, lo cierto es que la campana original, en efecto ya había sido fundida.⁶⁸ Pero el interés por crear y tener el valioso objeto no se conformó con tal respuesta y el gobierno designó una comisión de varias personalidades para ir a buscarla. Luego de varias gestiones, el pueblo de Dolores aceptó ceder el traslado de la campana que para entonces tenía en su parroquia⁶⁹ a la capital del país, a efecto de que cada 15 de septiembre se haría para conmemorar el llamado libertario del movimiento insurgente de 1810. En este punto cabe resaltar la manera como se construyen los pasajes históricos y los símbolos que los acompañan, o al menos parte de ellos. Es decir, cómo a partir de ciertos acuerdos se puede dotar de significado el mundo de las cosas, los personajes y los hechos. En el caso aquí tratado, tenemos que fue un conglomerado de decisiones políticas, relatos históricos, atmosferas festivas, articulación de repertorios patrióticos, e incluso el trazo de las cartografías cívicas, los que permearon esa construcción simbólica como veremos a continuación.

Una vez tomada la decisión del traslado de la campana de Dolores, una serie de rituales cívicos tuvieron efecto, las crónicas de esos ayerres dan cuenta de que el día 28 de julio de 1896 se bajó la campana de la torre de la iglesia. “La hora designada para el descenso de la campana fue a las 4 p.m. a esa hora [se reunieron] en la prefectura política del distrito las comisiones de México y Guanajuato, las autoridades del Ayuntamiento de Dolores, se dirigieron en procesión cívica hacia el atrio de la parroquia que ya estaba invadido por el pueblo”⁷⁰ al descenderla se hicieron honores

⁶⁷ Alfonso Alcocer, *op. cit.*, p. 27 y ss.

⁶⁸ Cfr. Carmen Nava e Isabel Fernández, *op. cit.* p.57

⁶⁹ Se trataba de una segunda campana con características similares a la original.

⁷⁰ Alcocer, *op. cit.*, p.53.

encabezados por la fuerza del primer batallón de Guanajuato, los presentes estaban de pie y sin sombreros, los soldados encomendados presentaron armas, y mientras el instrumento descendía se tocó el Himno Nacional. Al ser colocada la campana en el carro que la conduciría a la ciudad de México fue vitoreada, y según las crónicas lo mismo pasó en todos los poblados por donde se detuvo. La campana llegó a la ciudad de México y fue resguardada en el Museo Nacional de Artillería para luego ser colocada en el Palacio Nacional el 14 de septiembre de 1896. Para el traslado del museo a su lugar definitivo de nuevo se preparó una gran ceremonia que incluyó un desfile por el paseo de la Reforma, hubo una gran comitiva integrada por distintos grupos sociales, los gobernadores de los Estados, gente de distintas edades, poblados y sectores con lo que se cimentaba la integración de las presencias que hacen a la nación, para con ellas hacer una especie de cinturón simbólico al prácticamente y consumado nuevo emblema de la patria.

El traslado de la campana fue realizado en un carro alegórico diseñado para ello, se montó en el tapextle de un carro de forraje, “El tapextle estaba cubierto por una Bandera Nacional, y sobre su plataforma había un trofeo formado de tambores, zapapicos, mazos, fusiles, etc. que surgían de una decoración floral.. la parte posterior estaba adornada con un águila y un trofeo de pabellones, [...] en el centro del carro estaba colocado un cañón que usó el cura Hidalgo”.⁷¹ También se sabe que [...] la histórica campana estaba cruzada por un laurel de oro, [y] por un gran lazo de listones tricolores . [...] Detrás de la campana se veía un sol de rayos dorados y surgiendo de él una estrella de plata en cuyo centro se veía: 1810. Sobre la estrella en un listón

⁷¹ *Ibidem*, p. 68.

carmesí, inscrita en letras de oro se leía: Independencia”.⁷² Cabe destacar que las imágenes de esta procesión quedaron registradas y atribuidas a uno de los pioneros de la cinematografía mexicana: Salvador Toscano, en su trabajo *Memorias de un mexicano*, mismas que editó, posteriormente, Carmen Toscano.

Pero también las ceremonias estuvieron permeadas por los discursos grandilocuentes al esquilón, de esta forma se fincó un discurso oral que permeó a la campana y a sí construir su significado simbólico. Ejemplo de ello no son sólo los discursos emitidos por diferentes personalidades, sino por el mismo Porfirio Díaz quien en esa ocasión sostuvo: [la campana] vendrá a ser el fonógrafo que guarde la voz misma del cura Hidalgo, convocando al pueblo mexicano a luchar por la libertad. Año por año [sic] la campana será tocada para recordar la estimada voz [de Hidalgo y los héroes insurgentes y] para proseguir su obra de regeneración, de la que fue glorioso prefacio la Independencia”.⁷³ Pero no sólo se recreó un discurso festivo, sino también una sonoridad cívica que construyó el aura significativa a la campana, como ejemplo de ello está la composición de la “Marcha a la Campana de Dolores”, pieza compuesta por el maestro Ernesto Elorduy; o por los poemas que para tal efecto fueron realizados.⁷⁴

El constructo cultural: articular el símbolo de la patria así quedó prácticamente consumado, pues la noche de 15 de septiembre de 1896 Porfirio Díaz dio por primera vez el grito en Palacio Nacional haciendo repicar la campana de Dolores, esa que llamó a la independencia de México. Si había alguna duda, el programa oficial de la ceremonia daba cuenta de que la noche del 15 de septiembre, el presidente Porfirio Díaz tocaría “[...] la misma Campana de Dolores que en 1810 sirvió al Padre de la

⁷² *idem.*

⁷³ Carmen Nava *op. cit.*, p.55.

⁷⁴ *Crf. Alcocer, op. cit.*, p. 82.

patria para convocar al pueblo de Dolores”.⁷⁵ Como destacan Carmen Nava e Isabel Fernández Tejero: “La repetición incesante del valor simbólico de la campana, en la prensa oficial, en los programas, en los discursos y en todos los documentos emitidos por las autoridades, fue fijándola en el imaginario patriótico”.⁷⁶

Una posible explicación teórica de este fenómeno, es que estamos ante un típico caso de semióforos, categoría que propone el filósofo Krzysztof Pomian, con la cual se refiere al mundo de “[...] los objetos visibles investidos de significación”.⁷⁷ La manera de dotar de significado a los objetos está en articular signos y soportes legitimados culturalmente en torno a ellos, es decir, en la pura materialización o protagonización de intencionalidades, lo que a la larga resulta en “[...] una serie de actitudes programadas por su forma”. Podemos decir entonces que, colectivamente, a ciertos objetos se les trata en función de lo que fueron convertidos. Es decir, a partir del destino que les fue promovido. En este punto cabe destacar también a los medios o soportes por donde viajan los semióforos, pues en gran medida ellos como las herramientas que utilizan “Están destinados a producir semióforos”.⁷⁸ En este rubro se encuentran: pinturas, sellos, télex, televisión, videos, libros, películas, etcétera.⁷⁹ En lo que aquí toca una vez dotada de significación cívico histórica la campana fue incorporada en relatos emitidos desde distintos soportes, para así instaurar su legitimidad y prolongar su existencia en el tiempo. Pronto el símbolo de la campana comenzó a aparecer en la pintura, la escultura, los relieves de la arquitectura, los grabados, la litografía, la literatura, la poesía, las canciones, la indumentaria, así como en los contenidos de los programas

⁷⁵ *Ibidem*, p. 58.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ Krzysztof Pomian “historia cultural, historia de los semióforos”, en J. Pierre Rioux y J.F. Sirinelli, *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1999, p.86.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 90.

⁷⁹ *Idem*.

educativos y los libros de texto. Sin faltar la documentación oficial del gobierno y demás repertorios oficiales y culturales, sugiriendo de esta manera el estatus simbólico que tiene dentro del corpus de emblemas cívico-patrióticos de la nación mexicana. De esta manera, la fuerza de la campana como símbolo ha soportado la prueba del tiempo. El crédito cultural que alcanzó es tal que deviene como una especie de talismán cívico legitimador y que funge como certera bandera de batalla hasta nuestros días, incluso de fuerzas políticas diversas como la han hecho ver Carmen Nava e Isabel Fernández: “En su nueva existencia como símbolo nacional, la campana de Dolores ha desempeñado un papel protagónico como heraldo o testigo privilegiado tanto de cambios del sistema de dominio político, como de movimientos y luchas sociales revolucionarias y reformistas”.⁸⁰ De tal forma, la campana de Dolores transita hoy día como uno de los inequívocos símbolos de la patria. Su uso simbólico por parte de los poderes oficiales en turno aspira, evidentemente, a legitimar y dar certeza a un comportamiento político en el tiempo.

2.5 CLOSE UP: LA BANDERA Y EL ESCUDO NACIONALES

La bandera tiene un importante significado en la historia política de las naciones. Es quizá uno de los símbolos de mayor tradición en los afanes de mostrar visualmente una identidad que se pretende única y una aspiración ideológica. De acuerdo con la Enciclopedia Británica, los orígenes de la bandera hay que ubicarlos entre los antiguos indios o los chinos, se sabe que la dinastía Chou (1122 a C) de esta cultura portaba una bandera que los identificaba. Se cree que las banderas fueron introducidas a Europa por los árabes, quienes las copiaron según relatos antiguos de los indios, y se

⁸⁰ Carmen Nava e Isabel Fernández, *op. cit.*, p. 59.

piensa que la primera bandera nacional en Europa apareció hacia la mitad de la Edad Media, y que a finales de la misma época, las banderas comenzaron a aceptarse como símbolos para identificar naciones, reinos, organizaciones, ciudades o gremios.⁸¹

“En Inglaterra por ejemplo, la bandera con la cruz de San Jorge se adoptó como emblema durante el siglo XIII. [...] En Europa las banderas fueron divididas de acuerdo con su forma y usos en estandartes, banderines, pendones y flámulas.”⁸² Es común encontrar en grabados y pinturas antiguas de diversas partes del mundo distintas escenas donde aparecen pendones y gonfalones, piezas que bien podrían considerarse antecedentes de las actuales banderas.⁸³ Es decir, este invento cultural ha permanecido constante y en la historia moderna no hay región que no cuente con este dispositivo simbólico.

También el origen de la bandera se ha explicado a partir de aquellas que usaban los ejércitos de las poblaciones antiguas. “La regulación y significado de bandera e insignia, en el ámbito militar, tuvo lugar en la época romana y la generalización de los estandartes en la vida civil y cortesana se remonta en la Edad Media.”⁸⁴ Por otro lado, es importante destacar que “La representación más antigua que existe de la bandera, como signo de representación étnica, nos la ha dado Egipto. [En especial] en la pintura de cerámica descubierta en las tumbas de la época primaria de aquel antiquísimo país. [En esas imágenes de la vida cotidiana de la tribu se ve], encima de las chozas que hay una bandera flotando al impulso del viento, y en ella la imagen del animal sagrado,

⁸¹ *The new Encyclopædia Britannica*, Vol. 4, USA, The University of Chicago, 1993, p. 811-812.

⁸² *Idem*

⁸³ Cfr. Revista digital *Biblioteca de las Indias*, www.lasindias.com

⁸⁴ *Enciclopedia Hispánica*, Vol. 2, 1990, USA, Enciclopedia Britannica, Publisher, 1990, p. 321.

venerado por la familia o la tribu y que los arqueólogos han denominado como tótem.”⁸⁵

En cuanto al nombre mismo de bandera “En la Edad Media aparece ya el nombre de bandera y es de origen Germánico, según se cree (de *bandra*, singo), aplicada a la enseña que se mostraba como distintiva de cada Estado, mesnada o cuerpo de tropas.”⁸⁶

A juzgar por sus características, podemos decir que en toda bandera hay un interés por mostrar dos ámbitos de vital importancia para lo humano: el entorno donde el ser habita, es decir, el mundo de la naturaleza y el mundo de las ideas. Del primero, se convoca algún elemento esencial del territorio; mientras que del segundo se plasma una personalidad político social que se pretende infundir. Acaso con el juego de l espacio, que siempre resulta significativo, según señala Harry Pross,⁸⁷ las banderas apuntan y se despliegan hacia lo alto, para sugerir lo altivo, lo firme y enhiesto, aspira a la templanza que se vuelca por los aires, como los elementos celestes. En esa posición busca ser visible, y marcar una presencia de manera emblemática.

Para Enrique Florescano, “Los países suelen tener una bandera que representa la unidad, la independencia o los valores nacionales más estimados. Cada bandera expresa esos valores con un simbolismo propio, inconfundible, y les confiere la representación de la identidad nacional.”⁸⁸

En la construcción de la bandera mexicana dichos principios son evidentes, su confección echó mano de una serie de elementos que se ubican en el pasado

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Enciclopedia Ilustrada ESPASA*, Madrid, Espasa-Caple, 1975, pp. 519.

⁸⁷ Harry Pross, *La violencia de los símbolos sociales*, Barcelona, Antrophos, 1983, pp. 75-77.

⁸⁸ Enrique Florescano, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, México, FCE, 2000, p.13.

prehispánico mismo, y sus usos cívico políticos la convirtieron en uno de los símbolos por excelencia de la nación mexicana.

Como en muchos países, la permanencia de los relatos míticos sobre el origen de los pueblos, se hizo vigente en la conformación de la bandera mexicana, y el rastreo de sus elementos así lo revela. Así, por ejemplo, en la explicación genealógica del pasado prehispánico hay una serie de relatos que hablan acerca de una montaña sagrada y original, o una especie de montaña sagrada que emergió de las profundidades del agua, la unión de esos elementos: el agua y la tierra permitió la fertilización de las semillas nutritivas que sustentaron la vida de los hombres primigenios. Como primer elemento simbólico fundacional, este elemento: el montículo sagrado se integró para los antiguos mexicanos como símbolo de identidad, mismo que quedó acuñado en distintos motivos visuales antiguos: piedra, vasijas o códices. Como hace ver Enrique Florescano, este elemento simbólico resultó eficaz, en cierta forma, para aludir al territorio compartido, es decir, “En este caso el concepto de patria está vinculado al sitio de residencia, que es al mismo tiempo el lugar donde se producen los alimentos y el sitio donde transcurre la vida de relación que une a los miembros del grupo. El corazón simbólico de la patria lo configuró la gran plaza o centro ceremonial donde se levantaba la Primera Montaña Verdadera.”⁸⁹ En términos de la iconografía que guarda la bandera mexicana, ese símbolo estaría representado por la tierra donde crece el nopal.

En ese mismo sentido, la tradición de los antiguos mexicanos habla también de un mítico árbol cósmico, que simbolizaba en su forma y posición los tres niveles del mundo: el inframundo, la superficie terrestre y el cielo, cabe señalar que el árbol

⁸⁹ *Ibidem*, p. 19.

cósmico solía representarse con una planta de maíz. Si bien en distintas partes del país los pobladores relacionaron esa planta original con la que dominaba en sus territorios, los pobladores de las tierras del norte de Tenochtitlán lo identificaron con el cactus. Este signo importante encontró fuerza aún más cuando la mitología nahua sobre el origen narraba la peregrinación de los antepasados remotos en busca de la tierra prometida, la cual sería anunciada por la presencia de un águila posada sobre un nopal, devorando una serpiente.

Este elemento: la serpiente, jugó un papel fundamental en la simbología prehispánica: “En la simbología mexicana, el águila es el doble del sol: encarna su faz diurna y el movimiento ascendiente hacia el cenit. Es el ave solar por excelencia, un depredador, un cazador. La imagen que representa el águila devorando pájaros o a una serpiente, alude a la victoria de él sobre sus enemigos y expresa el triunfo de los guerreros sobre los antiguos pueblos agrícolas”.⁹⁰

El otro elemento importante en el corpus simbólico prehispánico lo fue la serpiente. “La serpiente [...] fue un símbolo de la fertilidad entre los pueblos agricultores. Los aztecas le atribuyeron ese simbolismo a la oposición entre el águila y la serpiente, pues en su emblema el águila asumió la representación del pueblo mexicano y de los guerreros, los vencedores de los agricultores tradicionales que poblaron la cuenca de México”.⁹¹

Cuenta la historia que cuando los aztecas vencieron a los tepanecas, se convirtieron en una gran fuerza política que dominó gran parte del territorio mexicano, a raíz de la consolidación de esa gran fuerza, se tomó un insignia que sintetizaba

⁹⁰ *Ibidem*, p. 29.

⁹¹ *Ibidem*, p. 31.

emblemáticamente esa lucha: “Desde entonces, el emblema de Tenochtitlán, que unía en una misma imagen la fundación de la ciudad en la isla (el símbolo territorial), el árbol cósmico, el sacrificio de corazones a la deidad solar y el águila cantando el himno de la guerra, desplazó a otros símbolos de identidad”.⁹² De acuerdo con los historiadores, cada vez que los mexicas conquistaban un nuevo territorio, esas victorias eran señaladas imponiendo el estandarte del águila y la serpiente ondeando en las zonas conquistadas.

Hacia el siglo XVI los europeos llegaron al continente americano, luego de intensas batallas, el 13 de agosto de 1521 los aztecas fueron derrotados por los europeos, durante las luchas bélicas que sostuvieron cada grupo contendiente desplegó sus armas, sus ejércitos y también sus banderas, Hernán Cortés, portaba un estandarte con la imagen de la virgen María, misma que portaba una corona de oro la cual estaba rodeada de 12 estrellas. Cuando se dio por consumada la conquista, los combatientes españoles entraron al corazón de la capital azteca portando dicho estandarte. Durante los inicios del dominio español, la antigua bandera de los mexicas fue desplazada y la insignia española tomó su lugar.

Hacia los primeros años del dominio español, el gobierno europeo decidió dar a la Nueva España un escudo para distinguirla, fue así como el 17 de diciembre de 1523, a orden del rey Carlos V, se le otorga un escudo a la naciente ciudad. Cabe destacar que la imagen que conformaba esa insignia era muy parecida a los escudos que tenían los españoles, especialmente en Castilla, y gran parte de los elementos simbólicos que tenía este emblema desplazaron a los que portaba la bandera de los antiguos mexicanos. En la nueva iconografía figuraban ahora: un puente, una torre, dos leones y

⁹² *Idem.*

tímidamente se conservó el agua y los nopales, símbolos de la iconografía original azteca.

No obstante, la respuesta que generó esta decisión en las autoridades de la ciudad no fue bien recibida, y de hecho reveló una práctica político cultural de primer orden en las luchas por el poder: ésta no sólo se da en el campo de batalla, también ocurre en el campo simbólico, pues las autoridades de la Nueva España decidieron conservar el águila, símbolo del poder prehispánico, con la cual querían vincularse, para marcar de esta manera su separación con los europeos. A sí, por ejemplo, decidieron utilizarlo en sus timbres y sellos. “De este modo, por un golpe de prestidigitación política, el escudo mexica [del águila combatiendo a la serpiente] se superpuso a la heráldica hispana.”⁹³

Pero según se sabe esta práctica de conservar el símbolo del águila, no sólo apareció en los timbres y documentos oficiales de las autoridades de la Nueva España, también se conservó grabada en relieves en distintos edificios públicos, incluidos varios conventos, esculturas, frontispicios de diversos libros y algunas gacetas.⁹⁴

Como en parte de la actividad política está, sin duda, el hecho de imponer las imágenes del poder, así luego de la conquista española hubo un interés constante por reivindicar sus imágenes del poder, por esa razón desde el año de 1528, para recordar el triunfo de los europeos sobre los mexicas, “[...] cada 13 de agosto se realizaba el festejo que se conocía como ‘el paseo del pendón’. Se trataba de una procesión que combinaba tintes cívicos y religiosos, en la que los habitantes de la ciudad de México, organizados en grupos estamentales y gremiales recorrían el tramo que va de la Casa

⁹³ Florescano, *op cit.*, p. 43.

⁹⁴ Salvador Rueda Smithers, “Escudo nacional. Historia de un símbolo que unifica”, en *Relatos e historia de México*, México, Raíces, 2014, p 48.

del Cabildo, ubicado en la plaza mayor, hoy conocida como zócalo, hasta la iglesia de San Hipólito, donde se oraba solemnemente antes de emprender la vuelta”.⁹⁵

Varios cientos de años se realizó dicho rito, mismo que se rompió hacia 1810, cuando estalló el movimiento de Independencia que encabezó Miguel Hidalgo y Costilla. En dicha gesta el cura se valió también de un estandarte, en el cual figuraba la imagen de la virgen de Guadalupe. La imagen, como se sabe, resultó eficiente para una población fervientemente católica. No obstante, como hemos mencionado anteriormente, la lucha en el campo simbólico siguió vigente durante muchos años, la empatía que sintió gran parte de los criollos con el mundo azteca, como forma de resistencia simbólica ante la corona, aquí resulta también emblemática, pues una vez aprehendido el cura de Dolores se sabe, derivado “[...] por su propia confesión ante el tribunal militar e inquisitorial que lo juzgó, que la madrugada del 16 de septiembre de 1810 ostentaba en su pecho un águila mexicana peleando contra un león español”.⁹⁶ Acaso esta simpatía por el símbolo se vio reflejado en el hecho de que algunas tropas de Hidalgo enarbolaran ciertas banderas donde la imagen con el águila figuraba en el lienzo ya que:

“Un estudio reciente, basado en el análisis de las banderas mexicanas conservadas en el Museo del Ejército de España, permitió a Marta Terán descubrir [que al reverso de al menos una de las banderas: la utilizada la noche del 16 de septiembre de 1810 en San Miguel el Grande Guanajuato, estaba formada por] cuadros de azul celeste intenso que llevan un cuadro central. En él, con el lago de fondo, se encuentra

⁹⁵ Juan José Me drano Castillo, y José Manuel Villalpando (Coordinadores), *Historia de los símbolos patrios*, México, Secretaría de Gobernación, 2008, p. 26.

⁹⁶ Luis González Obregón, *Los procesos militar e inquisitorial del padre Hidalgo y otros caudillos insurgentes*, México, Ediciones Fuente Cultural, 1953, p. 264.

el águila mexicana sobre el nopal con la serpiente en el pico. En el otro lado aparece la de la virgen de Guadalupe”.⁹⁷

Luego de la muerte de Miguel Hidalgo, el grupo revolucionario se reunió en Zitácuaro para reorganizar el mando, en esa reunión llamada Suprema Junta Nacional Americana o Junta de Zitácuaro, entre otros resolutivos, se tomó la decisión de dotar al movimiento de un escudo, en el elegido, aparecía un puente, un águila coronada sobre éste y con banderas detrás. Es de llamar la atención la preeminencia del águila prehispánica para los Insurgentes. Se puede distinguir en documentos que aún existen, que sus escritos y cartas también quedaban rubricados con tal insignia.

En el año de 1811, cuando los iniciadores del movimiento de Independencia Hidalgo y Allende fueron fusilados, José María Morelos y Pavón tomó el liderazgo de la lucha, en un gesto significativo, en estas batallas simbólicas está el hecho de que Morelos decide utilizar también en su bandera, el símbolo del águila. Si bien la idea de construir una identidad patriótica, sentada en el pasado indígena era clara para algunos criollos del siglo XVII y XVIII, con Morelos quizá tuvo uno de sus momentos culminantes, ya que esta aspiración la hizo patente en distintos mensajes y discursos, por ejemplo, el cura al que una vez proclamó: “ [...] ‘Vamos a restablecer el imperio mexicano, mejorando el gobierno’. La continuidad entre el pasado azteca y el presente insurgente quedó [así] subrayado”.⁹⁸ El hecho de reiterar a través de un emblema, un ideario para construir a la vez una identidad quedó establecido no sólo en el uso simbólico vía la bandera sino también en gran parte de la documentación, escritos y comunicados que emitían los Insurgentes.

⁹⁷ Enrique Florescano, *Imágenes de la patria*, México, Taurus, 2005, p. 103.

⁹⁸ Florescano, *La bandera*, *op. cit.*, pp. 131-132.

Hacia el año de 1821 llega a su fin el movimiento de Independencia y es quizá este el momento donde la batalla política simbólica, vía la bandera, alcanza un momento significativo. Esto porque no sólo los iconos toman significado, sino también porque los colores alcanzan esta posibilidad, en una interesante práctica aglutinadora de ideal y pensamiento. El cierre del movimiento de Independencia ocurre cuando los ejércitos de Iturbide y Vicente Guerrero se unen y fundan el Ejército Trigarante. El 24 de febrero de 1821, al promulgarse el Plan de Iguala, Iturbide adoptó una bandera que identificará el ideario, el movimiento y al ejército mismo. En esa nueva bandera figuraba al centro una corona y tres colores que se organizaban de manera diagonal y cada uno implicaba una idea: el blanco simbolizaba la pureza de la religión católica, como un énfasis en la creencia dominante en la Nueva España; el verde como ideal de Independencia política, no sólo de España sino también con cualquier otra nación; y el rojo la unión entre indios, mestizos, criollos y españoles residentes en México.

El día 2 de noviembre de 1821 la regencia nombrada por la Junta Provisional Gubernativa determinó que esos serían los colores que de manera perpetua se utilizarían en la bandera, pero además se destacaba el uso de una águila coronada en la franja blanca de la insignia. Esta bandera fue la que asumió Iturbide durante su imperio en la Nueva España, la lectura del conglomerado simbólico parece claro: es un intento de reiterar un sistema monárquico, vía la señal de la corona; pero a su vez con el propósito de anunciar su vínculo con las raíces prehispánicas: el águila real. En 1823, al finalizar el gobierno de Iturbide, el Supremo Poder Ejecutivo, triunvirato formado por:

Pedro Celestino Negrete, Nicolás Bravo y Guadalupe Victoria, emitió un decreto en el que eliminaba la corona del águila y sólo el águila pero en una nueva posición.⁹⁹

La vida independiente de México, no quedó liberada de futuras revueltas bélicas, entre las más sobresalientes, la guerra contra los Estados Unidos de Norteamérica y luego contra Francia. En ambos combates, la bandera se desplegó como símbolo de la patria, conservando los motivos visuales ya adquiridos. La bandera que utilizó el Batallón Activo de San Blas, incorporó en su pendón a la serpiente en el pico del águila, este encuentro iconográfico daba muestras así, de la aspiración, desde el campo emblemático, de una identidad mexicana.

Pero quizá el hecho que reveló la importancia de la bandera dentro del corpus de símbolos de un país, fue el pasaje de los Niños Héroes en la defensa del Castillo de Chapultepec, donde el anécdota cuenta el sacrificio de uno de los cadetes, que ofreció su propia vida, para salvar la bandera de las manos extranjeras. El acto cimentó la dimensión simbólica de la bandera: no es sólo un lienzo de tela, es la nación misma, los ideales de ésta, con su territorio y sus pobladores. El pasaje contribuyó a establecer el imaginario que crece en torno de la nación, el amor a la misma y su sacrificio, que en un momento dado incluye la muerte misma.

Durante los años siguientes el uso de la bandera como arma en el campo de batalla tomó nuevamente fuerza, en este caso enfrentando a dos contendientes: los integrantes del movimiento imperial de Maximiliano de Habsburgo contra las tropas de los liberales, grupo al que pertenecía Benito Juárez, en esta ocasión los simpatizantes

⁹⁹ Eduardo Matos Moctezuma, "El México prehispánico y los símbolos coloniales", en *Arqueología mexicana, Arqueología e identidad Nacional*, núm. 100, México, 2010, p. 53.

del imperio devolvieron, a la bandera que utilizaron la corona imperial; mientras que los liberales conservaron, en la propia, sólo la imagen del águila devorando a las serpiente.

Cuando Porfirio Díaz asciende al poder, no realiza cambios a la bandera, por el contrario, las crónicas que dan cuenta de sus actividades políticas por aquellos días, destacan el uso frecuente de ese símbolo de la patria en sus actos. De hecho, a Díaz le toca conmemorar el centenario del movimiento de Independencia, momento en que precisamente se afana por crear un paisaje cívico nacional, accionar donde la bandera jugó un papel importante. Al parecer Díaz comprendió la importancia de la bandera como dispositivo político cultural, lo cual se puede ilustrar en su preocupación por conservarlo en la memoria colectiva, de ahí en su gobierno se construyó el Museo de Historia Nacional, cuyo fin era destinar un espacio para la conservación de los objetos que hicieron la memoria de la nación, en el recinto Díaz pidió se resguardaran todas las banderas de la historia de México.¹⁰⁰

A inicios del siglo pasado, con el inicio de la Revolución Mexicana, los actores de la gesta tuvieron vigente en sus contiendas este significativo elemento, utilizándolo, incluso, alterando la iconografía, como en el caso de Francisco I. Madero, quien en la Bandera de la Marcha de la Libertad en 1913, utilizó la bandera pero poniendo su imagen detrás de la del águila. Años después cuando Venustiano Carranza llega al poder, la bandera retoma sus símbolos que eran frecuentes: los colores verticales verde, blanco y rojo, con el águila y la serpiente. El interés de Carranza por la enseña patria fue tal que el 20 de septiembre de 1916 “[...] reglamentó el uso del escudo de la bandera, que permitió el establecimiento definitivo y oficial de las armas nacionales. Este modelo fue elaborado por el artista Jorge Encino y por Antonio Gómez. Con estas

¹⁰⁰ Juan José Medrano, *op. cit.*, p. 34.

características se obtuvo la unificación del lábaro patrio. Bajo estos lineamientos ondeó en el palacio nacional el 15 de septiembre de 1917, mismo año que se promulgó la Constitución política vigente”.¹⁰¹

En el año de 1934 el gobierno realizó las gestiones necesarias para decretar de manera oficial el culto al lábaro patrio, de manera práctica esta medida incluyó el abanderamiento de corporaciones o instituciones civiles. A las instituciones educativas, en ese mismo tenor, les correspondió mantener vigente la importancia de la bandera como símbolo sagrado de la nación. Entre esas actividades se oficializó que en las fechas cívicas del país se rindieran honores a la bandera, mismos que tendrían que hacerse reiteradamente durante todo el año escolar.

En el año de 1968 se expidió la Ley sobre las Características y el Uso del escudo, la Bandera y el himno nacionales, cuyo capítulo tercero que trata De la Bandera Nacional, el artículo 8 destaca:

La Bandera Nacional se caracteriza por un rectángulo dividido en tres franjas verticales de medidas idénticas, con los colores en el siguiente orden a partir del asta: verde, blanco y rojo. En la franja blanca y al centro, tiene el Escudo Nacional, con un diámetro de tres cuartas partes del ancho de dicha franja. La proporción entre la anchura y la longitud de la Bandera es de cuatro a siete. Podrá llevar un lazo o corbata de los mismos colores, al pie de la moharra¹⁰²

Cabe destacar que “El modelo de la Bandera Nacional, que corresponde a la anterior descripción, fue autenticado por el presidente de la República, de los presidentes de cada una de las Cámaras del Congreso de la Unión y de la Suprema

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 35.

¹⁰² *Ibidem*, p. 36.

Corte de Justicia, siendo depositados uno en el Archivo General de la Nación y el otro, en el Museo Nacional de Historia”¹⁰³

Para el año de 1984 se decretó La Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales, dicha ley fue publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 8 de febrero de 1984 y entró en vigor el día 24 del mismo mes. Es importante señalar que: “La Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales son los símbolos patrios de los Estados Unidos Mexicanos, regula sus características y su difusión, así como el uso del Escudo y de la Bandera, los Honores a esta última y la ejecución del Himno. [Asimismo] el artículo 18 [...] tiene como propósito establecer las fechas declaradas solemnes para toda la Nación y define que deberá ser izada la Bandera Nacional a toda asta por festividad y a media asta por duelo”.¹⁰⁴

De esta manera, la Bandera quedó integrada a lo que podríamos llamar el paisaje cívico de la nación mexicana. Un paisaje que derivó en una práctica visual que ha llenado distintos momentos de la vida de la sociedad, desde la instrucción del respeto al ábaro patrio en los primeros años de la educación, pasando por las ceremonias que conmemoran los pasajes decisivos en la historia de la patria, hasta su aparición en los ritos colectivos de distintos órdenes. Esto como una especie reloj ritual cívico que traza la vida de una colectividad, hacer presente el símbolo en distintos tiempos de la vida de la sociedad, significa subrayar su importancia en la vida de la nación, pero también hay un interés político porque esa actitud perdure en el tiempo.

Un aspecto sobresaliente en todo esto está en el hecho de cómo la bandera fue adquiriendo una importancia simbólica que con el paso del tiempo fue aglutinando

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 37.

aspiraciones, deseos e idearios; cómo este dispositivo con cada nuevo uso se alimentó de toda una serie de ideas y de historia. Para Umberto Eco el universo simbólico es sobresaliente, porque es el reino que está en lugar de lo que ya no puede estar, en una especie de ausencia presente.¹⁰⁵ En el caso de la Bandera es un constructo cultural que está para que esté toda la historia y los afanes para hacer una nación. Es un símbolo dinámico que se carga de significado en cada nuevo uso por el poder en turno.

Es importante también destacar cómo la confrontación bélica a lo largo de la historia del país, se prolongó también en la batalla simbólica, vía las banderas. Y en especial que ha habido una especie de símbolos arquetípicos que dominaron esa escena, en el caso de los iconos que predominaron o constantemente se reiteraron estuvieron el águila devorando a la serpiente sobre el tunal. Carmen Nava e Isabel Fernández hacen ver que es de llamar la atención el uso de esos símbolos que parecen vivos y que trascienden en los rasgos de la larga duración, que fueron “[...] utilizados, apropiados y reinterpretados por diversos grupos sociales, a menudo antagónicos [pero que siempre funcionó] para articular aspiraciones diversas asociadas con los deseos, con las búsquedas y con los distintos hechos centrales de nuestro devenir histórico”.¹⁰⁶

La fuerza de esos símbolos integrados en la Bandera residió en su naturaleza antiquísima, que remite a un pasado original al cual cualquier grupo en el poder quiere apelar, como signo de su propia legitimación. Hasta 1821, cuando las bases iconográficas y de color quedan como definitivas, el proceso de hacer nación con la bandera se hizo en el propio accionar político. Cada nuevo uso de la bandera por el

¹⁰⁵ Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1999, p 66.

¹⁰⁶ Carmen Nava e Isabel Fernández, “Usages et réinterprétations du blason mexican”, en Aliñe y Pcierrre Rango (coordinadores) *L’ image au mexique*, París, L’ Harthattan/CEMCA, 2001, p.190.

poder en turno, lo consolidó como un signo inequívoco de los símbolos de la identidad nacional mexicana.

2.6 CLOSE UP: LOS HÉROES DE LA PATRIA

La historia de la humanidad no se puede explicar sin la existencia de los héroes. Acaso el destino humano encuentra un camino colmado de dificultades, desafíos y retos para afrontar la vida, que es menester dar cuenta de la existencia de grandes personajes que, dotados de ciertas virtudes, encaran el devenir que el mundo impone, aquéllos funcionan como una suerte de respiro esperanzador para el resto de las colectividades. En ocasiones esos personajes, son resultado de la imaginación, se construyen en el ámbito de la fantasía, lo cual no demerita su función como entidades inspiradoras; pero también están aquéllos que pertenecen al territorio de la realidad, que forman parte de las comunidades y que han destacado por uno u muchos actos de alto valor para un determinado grupo, por esa razón dejan de pertenecer al mundo de los hombres comunes y se instalan en el de los héroes.

El *Diccionario de símbolos* de Chevalier, destaca que aún su aura colossal los héroes no son inmortales, de hecho es un rasgo que los define, pero su muerte física, por un acto ejemplar les depara, ciertamente, una rasgo de inmortalidad en la cultura.¹⁰⁷ Por otra parte, para Joseph Campbell, el destino del héroe cumple una serie de ingredientes: la más de las veces tiene una vida complicada, experimenta un momento decisivo para tomar las riendas de un camino, se expone a la exigencia de una prueba que lo hace dudar, pero del cual sale adelante, afronta una lucha terrible contra cualquier entidad, padece un sendero de martirologio y finalmente conquista un triunfo, mismo

¹⁰⁷ Chevalier, *op. cit.*, p. 558.

que puede abarcar varios ámbitos del acontecer humano.¹⁰⁸ Queda claro que la historia humana tiene héroes en distintos campos, por decir de algunos: los míticos, de las leyendas; los milagrosos, de las religiones, y los héroes de la patria. Éstos sirven para cimentar una memoria histórica. “Los héroes patriotas, cuyas fotografías rodeadas de banderas, sirven como ídolos oficiales, son precisamente los guardianes de los umbrales locales”.¹⁰⁹ Como un transitar simbólico, los héroes parecen moverse a los ritmos de la historia, de hecho hubo un momento, como hace ver Enrique Florescano, que el panteón de héroes divinos, fue sustituido por el gran panteón de los héroes patrios.¹¹⁰

La importancia simbólica de los héroes de la patria, resulta esencial para erigir los relatos nacionales, aquéllos representan la historia encarnada, son los emblemas de las luchas que se emprendieron para construir la patria, son hombres-ideario que hay que tener presente. No hay naciones sin héroes. Éstos hombres emblema se hacen perpetuos de distintas maneras y en distintos soportes, en himnos, pinturas, poemas, museos, libros, discursos, esculturas, nombres de calles, etcétera. Dice José Antonio Crespo: “La historia oficial, también llamada ‘historia de Bronce’ busca por un lado crear imágenes ejemplares de los héroes nacionales, que emulen la devoción por la patria hasta el sacrificio personal, y desarrolle virtudes cívicas de elevada inspiración. Estos valores buscan la preservación y exaltación de la nación y su soporte ideológico: el nacionalismo”.¹¹¹ Acudir al símbolo del héroe de la patria en determinadas narrativas

¹⁰⁸ Joseph, Campbell, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, México, FCE, 2013, p. 38.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 342.

¹¹⁰ Enrique Florescano, *Memoria...*, op. cit.

¹¹¹ José Antonio Crespo, *Contra la historia oficial*, México, Debate, 2010, p. 11.

significa conectar no sólo con él y su ideario, sino a la nación misma que se ha encarnado en él.

Como hemos visto, la importancia de los repertorios simbólicos ha sido decisiva para articular las narrativas de la nación. En especial cuando se mira a lo que aquí hemos llamado: los símbolos de larga duración. A los afanes de fundar estéticamente la nación, emprendidos desde las artes clásicas como la pintura, con el muralismo; la literatura, con las obras de la revolución mexicana; o la música, con las piezas de la corriente mexicanista —por citar algunos ejemplos, según hemos visto—, se sumaron, años después otras fórmulas expresivas, entre ellas, el cine, cuyo papel para imaginar la nación resultó definitivo, pues como incluso se ha dicho: “Como medio por excelencia para contar historias, el cine estaba especialmente dotado para transmitir las narrativas proyectadas de las naciones”.¹¹² Al llegar el cine, la nación mexicana se refundó, pero ahora desde un universo nuevo: el de las imágenes en movimiento.

2.7 CLOSE UP: LOS MONUMENTOS CÍVICOS

Como ha hecho ver Roger Chartier, el hombre, para dar vida a sus ideas, necesita formularlas en representaciones,¹¹³ evidentemente, esta práctica puede tomar distintas formas, entre ellas, la transfiguración de las ideas al mundo eminentemente material. Sin ir muy lejos, el entorno humano es un campo sembrado de motivos significantes, muchos de éstos sintetizados en piedra y concreto. Desde la antigüedad se ha puesto de manifiesto el interés humano por ritualizar los espacios, siendo la arquitectura, acaso, un arte para trazar la cartografía de las emociones y los

¹¹² Robert Stam y Ella Sota, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 17.

¹¹³ *Vid. Supra.*

pensamientos. Esto es, diseñar los espacios del diario vivir va más allá del mero interés utilitario, pues lo que se construye se colma también de auras simbólicas particulares. Y esto que reza para la arquitectura funciona, sin duda, también para la escultura. En lo que ahora nos interesa concentramos nuestra mirada en aquellos lugares y monumentos que ocupan un lugar especial para la sociedad, pues son de alguna manera, los depositarios del acontecer histórico, es decir, los espacios y monumentos cívicos. La materia interesante pero viva. Ernst Gombrich en un trabajo en torno a la escultura, trae a cuento una frase de Aby Warburg sobre la imagen, que le sirve para pensar a aquella: “Estás viva, pero no eres una amenaza”.¹¹⁴ Es decir, la piedra o monumento está ahí, haciéndose presente como posibilidad inmóvil, pero vigente, como recuerdo de algo o alguien que se ha materializado y perpetuado. Indiscutiblemente, ésta es la condición que guardan los espacios y monumentos cívicos.

Estos constructos culturales sirven, de alguna manera, para neutralizar el olvido de los grandes acontecimientos que han dado forma a las naciones. Si todo proceso histórico tiene como requisito, volver las transformaciones políticas en tinta y papel, otro tanto se solicita para dotar de veracidad y permanencia las gestas que los acompañaron, así los espacios y monumentos cívicos funcionan en ese sentido: como dispositivos memoria, cuya fuerza, en efecto, habla también de un proceso de construcción a lo largo del tiempo. Anthony D. Smith destaca en este sentido la importancia de: “[...] los sepulcros de los ancestros, los sitios memorables y los monumentos dedicados a hombres y mujeres célebres [que] adquieren una significación y función especiales [pues] tratan de recuperar el pasado [...] de la nación

¹¹⁴ E.H Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, FCE, 1999. pp. 139-140.

y conectarlo con el presente, está aboleciendo las etapas del desenvolvimiento de la comunidad y evocando un sentido de continuidad nacional”.¹¹⁵ Y añade que: “Esa conexión y la continuidad son esenciales para el concepto de ‘nación’ y para su identidad cultural y colectiva”.¹¹⁶

Siendo así, los monumentos y sitios cívicos se transforman no sólo en los basamentos que sostienen al motivo que erigen, sino que son basamento de la nación misma. Son formas materialidades particulares que adquieren otro estatus en la vida colectiva, son como propone llamarlos Pierre Nora: “los lugares de la memoria”,¹¹⁷ entre éstos destaca el autor se pueden distinguir, al menos cuatro categorías: lugares simbólicos (conmemoraciones, peregrinaciones, aniversarios, emblemas); funcionales (manuales, autobiografías, asociaciones); topográficos (archivos, librerías, museos) y monumentales (cementeros y edificios). Con éstos últimos las naciones construyen lo que podría comprenderse como su línea del tiempo visual y tangible, con ellos se llenan los espacios, de memoria, basta recordar cómo para el caso mexicano, prácticamente todos los pasajes significativos de la patria están presentes en monumentos: desde los lugares y personajes del mundo prehispánico hasta los protagonistas de las diferentes etapas de la historia, sus nombres figuran incluso en el urbanismo, como calles y avenidas, conformando una especie de paisaje cívico. Acaso con un pleno interés por los grupos de poder de troquelar en la sociedad aquellos pasajes, de ahí que para

¹¹⁵ Anthony Smith, “Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales”, en: *Revista mexicana de sociología*, v. 60, núm. 1, México, UNAM, 1998, p. 70.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Tomo 2, París, Gallimard, 1992, p. 107.

distintos actores políticos en la historia del país haya sido de su interés erigir monumentos memoria.¹¹⁸

El fenómeno parece claro, y Anthony Smith lo explica así: “Es como si los muertos dieran autenticidad a los vivos”¹¹⁹ Y más aún “De esta manera, los sepulcros, los sitios y los monumentos contribuyen a reappropriarse del pasado para ‘el pueblo’, mediante un conjunto de imágenes visuales espectaculares y de representaciones tangibles. [Éstos] proporcionan las pruebas necesarias de la continuidad y unidad de la nación con su glorioso pasado ‘nacional’ su grandeza actual y su destino triunfante”.¹²⁰

Los monumentos y espacios cívicos son constructos culturales que se riegan y fertilizan constantemente, su aura sagrada se acentúa, y se ha acentuado a lo largo del tiempo en las aulas, en los libros escolares, en los museos, en las imágenes fijas y en movimiento, en las actividades estatales o oficiales, y de manera constante en los espacios públicos.

2.6 CLOSE UP: EL PAISAJE CAMPIRANO

Si bien en un sentido estricto el paisaje, en especial el campirano, no es un constructo humano para responder a un proyecto ideológico, sí lo es de otra manera: por que constituye un espacio de reconocimiento, es un elemento de la naturaleza que se

¹¹⁸ Monumentos memoria que entroncan con la idea de arquitectura moderna, téngase por caso el Porfiriato, donde “En 1910, para culminar ese intenso periodo de desarrollo urbano, México organizó una exposición internacional, cuyo tema era la celebración del Centenario de la Independencia; en ella se mostró la renovada capital como una especie de vitrina de los avances del país”, ahí los edificios y monumentos presentaban también a “la nueva capital no sólo a mexicanos, sino también a los extranjeros” Era una especie de entronque del pasado y el presente de una nación con sus emblemas monumentales. *Cfr.* Carol Mc Michael Reese, “Nacionalismo, progreso y modernidad en la cultura arquitectónica de la Ciudad de México”, en Stacie G. Widdfield (coordinadora) *Hacia otra historia del arte en México, la amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, CONACULTA, 2004, p. 175.

¹¹⁹ Anthony Smith, *op. cit.*, p. 70.

¹²⁰ *Idem.*

apropia para articular los discursos sobre la nación. Prácticamente todas las corrientes teóricas que debaten el tema de la nación, señalan el lugar de pertenencia como un elemento esencial para definir la identidad nacional.¹²¹ Exaltar la tierra natal, impone una huella colectiva, marca similitudes con unos, a la vez que enfatiza las diferencias con otros. Hablar del espacio de nacimiento es traer a cuento de alguna manera un relato que funda a los hombres en su historicidad. Al respecto, Anthony Smith destaca: “[...] una parte importante de todo concepto de identidad ‘nacional’ estriba en el proceso de señalar deslindar y reinterpretar una tierra natal auténtica que una a los ancestros con las personas vivientes y a los que están por nacer”.¹²²

En cierta manera, este fenómeno consiste en hacer ver a las colectividades que las une un entorno y lo que ello implica: vivir, mirar, transcurrir y convivir en un mismo sitio, saber moverse en una naturaleza determinada, subsistir de sus riquezas y franquear lo que se demanda para poder estar ahí. Padecer los costos y fortunas que deparan su alrededor, descubrir sencillamente que “se es porque se está ahí”. Puestas estas ideas en una intencionalidad política, como significa la construcción de una nación, lleva sin duda, a una especie de institucionalización de los espacios y el paisaje. “Es decir, volver a los paisajes parte de la comunidad, convertirlos en propiedades y expresiones de un pueblo. En consecuencia, se tratan y se reconocen como algo único. Se convierten en ‘panoramas étnicos’, únicos con lo cual su carácter distintivo expresa el de la comunidad [o la nación]”.¹²³ En el caso mexicano, los relatos oficiales que confeccionaron la nación echaron mano también de la exaltación del lugar

¹²¹ Cfr. Fernando V izcaíno, *El nacionalismo mexicano, en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo*, México, UNAM, 2004, p. 35 y ss.

¹²² Anthony Smith, *op. cit.*, p. 64.

¹²³ *Ibidem*, p. 65.

de pertenencia que muchas ocasiones tuvo como estampa primordial, precisamente, el paisaje campirano nacional. En especial luego del movimiento armado de 1910, en el que una de las improntas que éste auspicio daba cuenta de una lucha en defensa de la tierra, ese Edén que significó el espacio campirano. La exaltación de la imagen-paisaje, como símbolo de la nación, fue un proceso de construcción que se expresó de distintas maneras: en discursos, narraciones literarias, arreglos políticos, documentos fundacionales, pero también en las imágenes que proporcionó el arte, en especial el de las artes plásticas, que se encargaron de trazar el mapa visual de la nación.

El trabajo de la plástica proporcionó, por así decirlo, el argumento sobre lo telúrico en la construcción visual de la nación, pues como destaca Rodrigo Gutiérrez Viñuales: “Los géneros de paisaje y costumbres han sido temas centrales en la producción artística americana de los siglos XIX y XX, e indudablemente sirven para entender no solamente los caminos del arte en el continente, sino la formación de basamentos territoriales y la consolidación de tradiciones que fueron sustentando la idea de la nación”.¹²⁴ Y en el caso mexicano el hecho fue claro, de manera particular con la práctica de la pintura de paisaje, Fausto Ramírez en ese sentido señala que “Entre los elementos que contribuyen a darle un sentimiento de identidad nacional a una comunidad se encuentra la percepción del entorno, el sentimiento del terruño, la conciencia de territorialidad. Estas vivencias se convierten en expresión estética de orden visual a través del paisaje [estas imágenes] se vieron investidas de un valor metonímico como emblemas de la nación entera”.¹²⁵

¹²⁴ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El papel de las artes en las identidades nacionales”, en *Historia mexicana*, octubre-diciembre, Vol. LII, núm. 002, México, COLMEX, 2003, p. 355.

¹²⁵ Fausto Ramírez, “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico”, en Stacie G. Widdfield, *op. cit.*, pp. 269-270.

La exaltación del paisajismo mexicano contó con grandes exponentes, entre ellos José María Velasco, cuya pintura en particular aquella que capta el Valle de México, destaca “La grandiosidad del concepto y la ejecución magistral que dotaron a [su trabajo] con una elocuencia nacionalista de indiscutibles méritos artísticos. [Su pintura] parece hacer del Valle de México el emblema que representa a la nación en su totalidad”.¹²⁶

La confirmación de la posibilidad del paisaje como sinónimo mismo de la nación fue avivada incluso por otros artistas e intelectuales, como Ignacio Manuel Altamirano, quien pensando en dicho principio, pedía a los pintores plasmar otros asuntos además del Valle de México, aquello característico de la naturaleza del país: “[...] hay los paisajes majestuosamente alpestres, de nu estras sierras de la zona fría, y ha y los aspectos suaves y paradisíacos de la magnífica y exuberante vegetación de los trópicos”.¹²⁷

Otro tanto, en esta práctica visual, hicieron pintores como El Dr. Atl, y su pincelada que plasmó el paisaje mexicano, y quien en un gesto casi de fervor nacionalista, que llevaba al pincel a una contienda simbólica del paisaje como nación, “[...] organizó en 1910 a un grupo de pintores que con motivo del Centenario de la Independencia, y en respuesta a una exposición de pintores españoles, solicitaron al gobierno porfirista que les permitiera pintar murales en los edificios públicos. Así empezó el movimiento que en principio -y siguiendo una tradición finisecular- sirvió para

¹²⁶ *Ibidem*, p. 283.

¹²⁷ *Idem*.

decorar grandes muros , y que más tarde se transformó en el muralismo mexicano”.¹²⁸

El Taller de la Gráfica Popular también utilizó el paisaje campirano como uno de sus temas visuales desde donde apuntaló un imaginario de la nación. Otro artista, junto con otros, que también exaltó el paisaje como signo de la nación mexicana fue Jesús Helguera, quien hizo todo un relato visual romantizado con el paisaje, que mezcló incluso con pasajes de distintos órdenes de la historia nacional, de tal suerte este artista “Con la misma vehemencia que trabajó los temas de tipo histórico, social y costumbrista, se enfrentó a la naturaleza: [...] El paisaje alpino, y el mar, parte de la naturaleza, fueron considerados por Helguera como dimensiones grandiosas tras la lente de un romántico”.¹²⁹ Esta exaltación del paisaje dotó al imaginario colectivo, y evidentemente, al discurso político oficial de las estampas fervorosas de la nación, mismas que se acuñaron de distintas maneras: llenaron las páginas de los libros de texto, figuraron en cromos, en calendarios, fueron aludidas en discursos políticos, expuestas en los museos, en imágenes fotográficas, y luego también, en las imágenes cinematográficas, troquelando al paisaje campirano como un símbolo más de la nación mexicana.

¹²⁸ Esther Acevedo, “De lo nacional a lo arquetípico; la des-territorialización del paisaje (1900-1950), en Esther Acevedo (coordinadora, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional*, México, CONACULTA, 2002, p. 95.

¹²⁹ Elia Espinosa, *Jesús Helguera y su pintura, una reflexión*, México, UNAM- IIE, 2004, p.154.

CAPÍTULO 3. EL CINE QUE HIZO NACIÓN

3.1 EL CINE Y LA NACIÓN MEXICANA

Los representantes de los hermanos Lumière llegaron a México en julio de 1896, y pronto iniciaron las muestras del cinematógrafo en la capital del país, en un salón ubicado en la calle de Plateros número 9. El invento llegó al país precedido de la fama que le habían concedido otras naciones que lo habían recibido con plácemes: España, Alemania y Rusia, entre otras. Si bien los filmes que se presentaron eran las que el resto del mundo ya había visto: *La llegada del tren*, *El regador regado*, *Demolición de una pared*, etcétera, rápidamente se comenzaron a proyectar las primeras cintas que se filmaron en el país con el cinematógrafo. Los primeros registros de este tipo capturaron la imagen del presidente Porfirio Díaz, quien fue filmado realizando diversas actividades oficiales, también se tomaron algunas imágenes de la ciudad de México. Así “El domingo 23 de agosto [los enviados de los Lumière] ofrecieron al general Díaz en su residencia las primeras películas con tema mexicano, ‘un grupo en movimiento del mismo general Díaz y algunas personas de su familia, una escena en los baños de Pane, otra en el Colegio Militar, y por fin una en el Canal de la Viga’”.¹ De tal suerte que como destaca Aurelio de los Reyes: “Con la toma de películas, los camarógrafos Lumière satisficieron, por una parte, su curiosidad de turistas, y por otra, al nacionalismo mexicano y la vanidad de la gente. [...] Supieron halagar a los diferentes grupos sociales y el cine penetraría hondamente en el corazón de la sociedad mexicana”.²

¹ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 2002, p. 11.

² *Idem*.

El Vitascopio, instrumento creado por Edison también para reproducir imágenes en movimiento, de igual manera se dio a la tarea por aquellos días de presentar historias cuyo motivo eran aspectos de la nación mexicana, sólo que con una particularidad: estas imágenes no se capturaron en vivo y en directo, si no que se escenificaron en el estudio de Edison llamado *Black Maria*,³ situado en Orange, Estados Unidos, lo cual sin duda resultó interesante pues ello significó hacer el primer imaginario de la patria mexicana con una puesta en escena, por así decirlo: en “un estudio”.

En el año de 1897 los representantes de los Lumière se marcharon del país, pero sembraron la inquietud en algunos mexicanos para continuar la práctica del naciente arte cinematográfico. Si bien los franceses se marcharon dejando un solo proyector, eso no impidió que llegaran al país otros aparatos como los creados por Méliès, pues el interés por hacer la nación en imágenes en movimiento no era poca. Así fue como “Enrique Moulinié y Churrich, franceses radicados en México, son los que, según las noticias periodísticas, tuvieron la fortuna de iniciar la producción de películas mexicanas en la ciudad de Puebla”,⁴ marcando, de cierta manera, uno de los primeros esfuerzos por la producción de

³ El *Black Maria*, ha sido considerado como uno de los primeros estudios de filmación, cuyas características transformaron el trabajo de grabación para Edison. Como la película con que se trabajaba por aquellos días, tenía poca sensibilidad, se requería contar con abundante luz para capturar las imágenes, en especial de la luz natural, lo cual no siempre era fácil, para poder “dominar” esta situación, Edison creó una casa giratoria, cuyo techo se desplazaba para guardar posición con la luz del Sol, es decir, siempre lo tenía a mano, lo cual garantizaba una buena impresión en la película, así como contar con la luz del día por más tiempo, asimismo, como *Black Maria* funcionaba como sitio para grabar y proyectar, ésta resultó una gran ventaja técnica para Edison.

⁴ Aurelio De Los Reyes, *op. cit.*, p. 14

cine hecho en casa, acaso con la rúbrica de cine nacional.⁵ Pero si el gusto por captar imágenes de lo mexicano no eran pocas, tampoco lo era la necesidad de mirarse atrapado por el nuevo invento, acaso el testimonio de ello lo consignan los pioneros fílmicos de aquellos tiempos quienes comentan que se avisaba a la gente que determinada fecha se harían tomas, por decir algo a las afueras de una parroquia determinado día, y la gente ese día asistía en grandes multitudes.⁶ El hecho fue interesante, pues esas imágenes captaron diversas escenas del país, lo que en cierta forma era ver en la pantalla el rostro de la nación, con su gente, sus construcciones, sus atmosferas y costumbres. El trabajo de esos directores acaso no fue involuntario, sino que siguió la ruta marcada por artistas de otras expresiones artísticas, pues ese trabajo fílmico “[...] nos remite al costumbrismo romántico, que sin duda les llegó a través de la preocupación de los ideólogos liberales de descubrir [eso que llamaban] ‘el alma de México’, que influía también

⁵ No obstante, en este sentido, vale la pena destacar lo que teóricos fílmicos han dejado ver al respecto recientemente, en cuanto a la categoría de cine nacional que ha servido para tratar de establecer una forma de distinción de estos productos, Andrew Higson, por ejemplo, destaca que: “[...] los límites que definen las culturas cinematográficas no pueden ser vistos como perfectamente coincidentes con las límites del Estado-nación”. Esto bajo la perspectiva de que el cine desde sus orígenes ha tenido una clara intervención externa, ya por la materia prima utilizada, como por los hombres que hacen funcionar la industria fílmica que no pocas veces son extranjeros, aún más en el hecho de que se trata de un sector “el de la industria cultural de la comunicación”, cuya naturaleza tiene influencias transnacionales en distintos órdenes. Cfr. Mette Hjort y Scott Mackenzie (editors), *Cinema y Nation*, USA, Routledge, 2000, p. 46 y ss. Marcada la pertinencia de esta reflexión, no obstante, en lo que ahora nos ocupa queremos reflexionar sobre cómo el cine hecho en México, incluidas esas condiciones de producción, articuló finalmente una serie de relatos en cuyas apropiaciones sobre lo nacional mexicano, se pusieron a cuadro una serie de repertorios simbólicos que daban cuenta de ésta. También sobre el mismo debate relativo a la pertinencia de mirar al cine nacional, cfr. Valentina Vitali y Paul Willemsen, *Theorising national cinema*, UK, Palgrave, Macmillan, 2006, y también: Claudia Arroyo Quiroz, James Ramsey y Michael K. Schuessler (coordinadores), *México imaginado, Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México, UAM, 2011.

⁶ Era tal el contagio de los temas en boga en distintos medios expresivos, y la novedad del invento, que los comentarios de las películas en los periódicos de aquellos días, las referían como pinturas, cuadros, vistas, grabados, fotografías o como escenas de teatro. De Los Reyes, *op. cit.* p. 20.

notablemente a la pintura de aquellos años; entonces se buscaba una expresión nacional de las artes plásticas; aquella era una expresión del nacionalismo decimonónico”.⁷

Incluso la posibilidad de un cine de instrucción nacionalista se vio como una saludable propuesta para educar, como solía expresarse en algunos periódicos hacia inicios del siglo XX, según señala Ángel Miquel: “Otro periodista secundó varios meses más adelante esta propuesta [la de hacer del cine una herramienta para la instrucción del pueblo], al afirmar que dada la importancia del cinematógrafo sobre el criterio popular, convendría reproducir en película aspectos de la historia y culturas nacionales”, destacaba, además, en esta propuesta lo que debían encuadrar las cámaras: “nuestra campiña exuberante de fertilidad, nuestros montes, nuestros hombres, con sus costumbres originales, toda la vida de nuestros aldeanos, que continúa siendo para la mayor parte de nosotros casi desconocida, [en suma todo esto] ofrece argumentos de gran interés”.⁸

Si bien es claro que en las primeras películas dominó el principio creador de una especie de cine noticiario o documental, también es cierto que algunos temas se privilegiaron sobre otros: se exaltaron las estampas informativas pintorescas del país, en detrimento de las escenas que daban cuenta de algunos procesos políticos de la nación.⁹ Quede claro que esto no significaba la renuncia a la toma de posiciones ideológicas con el cinematógrafo, en pro del arte por el arte, sino

⁷ *Idem.*

⁸ Ángel Miquel, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México*, México, UNAM, 2012, p. 158.

⁹ Así por ejemplo, Aurelio de los Reyes hace ver que acontecimientos como las Huelgas de Cananea y Río Blanco no interesaron a los pioneros fílmicos de entonces. De los Reyes, *op. cit.*, p. 29.

que en la selección y construcción de determinadas imágenes había un propósito selectivo, o de otra forma una manera de presentar a la nación. Durante el porfiriato, por ejemplo, se planteó una versión idílica de ésta, donde se quería dejar clara la idea de: orden y progreso. Acaso la síntesis de esta noción quedó registrada en las imágenes que el cinematógrafo captó, por ejemplo, de las celebraciones del Centenario de la Independencia en el trabajo de los hermanos Toscano, y expuesto en *Memorias de un mexicano* (1950), donde los referentes de una incipiente construcción de la identidad nacional son capturados en imágenes en movimiento.

David Wood advierte el riesgo de plantear la existencia de un cine con rasgos nacionales en sus inicios en nuestro país pues: “[...] el dar por hecho una tradición cinematográfica nacional puede constituir por sí mismo un acto ideológico. Más aún, cabe tratar de evitar caer en el ahistoricismo”,¹⁰ esto porque el investigador considera que “[...] la noción históricamente contingente del ‘cine nacional’ tenía en las primeras décadas del siglo XX una serie de asociaciones muy lejanas a los significados que hoy se han consolidado alrededor de ella”.¹¹

Sin dejar de atender esa relevante postura, creemos que para lo que ahora nos ocupa es importante ver cómo es viable establecer una serie de repertorios visuales a los cuales se ha recurrido para poner a cuadro un imaginario de nación

¹⁰ David Wood, “Cine mudo, ¿Cine nacional?”, en Claudia Arroyo Quiroz, James Ramey y Michael K. Schuessler (coordinadores), *México imaginado, Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México, UAM, 2011, p. 34.

¹¹ *Idem.* En su estudio David Wood destaca, concentrado en la película *Tepeyac* (1918), que el sustento que la puede ubicar como un filme nacionalista deriva de otros tópicos que lo articulan, más allá de la idea de un tiempo nacional lineal, como proponen ciertas posturas teóricas que intentan explicar a la nación, sino como un tiempo mítico arquetípico que condensa urdimbres antiquísimas que conectan un relato de época que dan la certeza de lo propio.

filmica, un corpus simbólico desde donde se postula la nación mexicana, de tal suerte que, por ejemplo, Aurelio de los Reyes sostiene que “Desde sus inicios las películas mexicanas han estado condicionadas por diversas expresiones del nacionalismo. A simple vista es posible distinguir dos periodos, uno de 1897 a 1915 y otro de 1917 a 1950. El primero coincide con el nacimiento y el desarrollo de la técnica de la vista cinematográfica y el segundo con el filme de argumento”.¹²

Para otro estudioso, Francisco Peredo, temprano con la llegada del cinematógrafo a México, se pueden ubicar trabajos de un cine con rasgos nacionalistas: “Si se revisa con detenimiento las primeras vistas cinematográficas que fueron filmadas en México en el segundo semestre de 1896, por [...] los representantes de la casa Lumière podemos clasificar aquellos cortometrajes mudos en bloques temáticos significativos, porque nos dan cuenta de la pluralidad cultural que era México [y porque] son el primer registro de lo que después hemos conocido como la identidad nacional mexicana”.¹³ Peredo señala además que: “[...] desde 1896 y hasta 1911 [...] encontraremos que los títulos en general se refieren a vistas cuyo contenido puede ser de cualquiera de los siguientes tipos de cine: folclórico-costumbrista o de color local, histórico-patriótico, filmes de contenido social-racial [...] y finalmente, los filmes que verdaderamente pueden dominarse así porque fueron en concreto películas de ficción con reconstrucciones

¹² *Idem.*

¹³ Francisco M. Peredo Castro, “La identidad nacional en el cine mudo mexicano”, en Raúl Béjar y Silvano Héctor Rosales (coordinadores), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, México, UNAM-Plaza y Valdés, 2010, p.63.

de argumentos”.¹⁴ En todos ellos cabe destacar se buscaba hacer un discurso con referentes nacionales en imágenes cinematográficas. Por otro lado, Aurelio de los Reyes señala que:

En los asuntos retratados en la primera época [de 1897 a 1915], es donde creemos observar alguna influencia del nacionalismo decimonónico, particularmente de las teorías que buscaban un arte nacional para prestigiar a México en el exterior a través de la literatura y la pintura. En cambio las películas de argumento tendrían propósitos nacionalistas perfectamente claros y definidos desde el inicio de su producción seriada a partir de 1917 a 1950.¹⁵

Cabe destacar que en esas etapas varios motivos de lo nacional se filmaron, pero también hubo una evolución en la construcción formal de esos relatos. De dichos relatos tuvo, sin duda, una importancia que hay que señalar: el que dio cuenta del movimiento armado revolucionario de 1910, ahí las cámaras que captaron no sólo parte de los pasajes que hicieron la historia nacional, sino que captaron los rostros de los personajes de esos acontecimientos, reforzando, en cierta forma uno de los elementos sustanciales del discurso nacional: los héroes patrios y las gestas decisivas en las que participaron. Carranza, Villa, Zapata, Huerta, Madero y otros, no sólo eran rodeados por sus ideales y seguidores, sino por la mirada del lente cinematográfico.

Como hace ver Aurelio de los Reyes, luego de esa etapa de un nacionalismo vía el documental, llegó a escena el cine de argumento, entre cuyas

¹⁴ *idem.*

¹⁵ De los Reyes, *op. cit.*, p.34.

temáticas el cine de tipo nacionalista siguió en boga, pero ahora incluyendo el acontecimiento que había cambiado el rostro del país: la Revolución de 1910, que incluía un toque del paisajismo provincial.¹⁶ En su mayoría dice De los Reyes: “El nacionalismo del siglo XIX, liberal y conservador, descubrió, inventó e interpretó a México y los mexicanos, el nacionalismo posrevolucionario lo redescubrió, reinventó y reinterpretó, partiendo de los mismos principios”.¹⁷ Incluso el mismo autor, distingue dos fórmulas del nacionalismo: una cosmopolita, que quería dar cuenta de una nación en progreso, cuyo eje era emular los pasajes de la vida europea en especial italiana, pero en una atmósfera mexicana; y otra que pugnaba por poner a cuadro el paisaje y las costumbres nacionales. *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes abriría el relato de la comedia ranchera, preocupada por acuñar la visión campirana y pittoresca, como signo de lo nacional. Para Paulo Antonio Paranaguá: “Así como ‘la revolución lexicográfica’ precedió a los nacionalismos europeos, la revolución cinematográfica fue un laboratorio para las comunidades imaginadas por el populismo latinoamericano”.¹⁸

Si la nación es también un discurso que se relata, apelando a ciertos referentes, el cine de corte nacionalista de la edad dorada, en especial, puso a cuadro ciertos referentes que la encumbran: los relatos sobre la historia, las fiestas, los héroes y mitos fundacionales, la lengua, el paisaje, y todo aquel raigambre antiquísimo que hace a la comunidad imaginada como señala Benedict

¹⁶ *Ibidem*, p. 61.

¹⁷ *Ibidem*, p. 65.

¹⁸ Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine en América Latina*, México, FCE, 2003, pp.222-223.

Anderson,¹⁹ éstos fueron tópicos vigentes en el cine nacionalista mexicano que se manifestó en películas al menos hasta la primera mitad del siglo XX. Pero sin duda, un momento esencial en esta construcción filmica de la nación, ocurre durante la Época de Oro del cine mexicano.

Fijar el periodo que abarcó la Época de Oro es un territorio escabrido. Algunos, como Emilio García Riera, refieren que éste va de 1941 a 1945,²⁰ un tiempo que incluye la confrontación bélica de la Segunda Guerra Mundial, acontecimiento con el cual México vio beneficiada su industria del celuloide, pues como hace ver Riera: “[...] si la guerra mundial se generaliza para desgracia de millones de seres humanos, [ésta resulta] para fortuna del cine mexicano”;²¹ no obstante, “[...] 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”.²² 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

¹⁹ Cfr. Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, p.23.

²⁰ García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1988, p. 15

²¹ *idem*.

²² Julia Tuñón Pablos, “La edad dorada del cine mexicano”, en *Somos*, núm. 194, México, Edit. Televisa, 2000, p. 10.

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.²³

En lo que a nosotros corresponde ubicamos esta época en el período que va de 1936 hacia finales de 1950, momento en que podemos determinar el proceso de consolidación de lo que podríamos llamar un *star studio*, un *star system*, y acaso lo que podríamos llamar como un *star topic* mexicanos. Entre estos tópicos o temas, indiscutiblemente estuvo aquel que se propuso hacer la nación en imágenes cinematográficas, pues “Desde el principio, en pos de su estrategia de ampliación y retención del público, la industria fílmica requiere ser el gran espejo de logros, rituales, mitos, prejuicios, gustos, actitudes ante la fiesta y búsquedas de la esencia nacional”.²⁴ Es en la edad dorada el periodo en que “[...] se producen algunas obras maestras, centenares de filmes valiosos o rescatables de modo fragmentario, con actores y atmósferas extraordinarios e informaciones valiosas y divertidas sobre las formas de vida, estilos lingüísticos, y actitudes nacionalistas”.²⁵ Incluido el repertorio de poses cívicas de la nación y la patria.²⁶

Paulo Antonio P aranaguá señala que: “ Todos los estudiosos del cine mexicano están de acuerdo con la fuerte gravitación del nacionalismo sobre la

²³ Carlos Monsiváis, “Función corrida (el cine mexicano y la cultura popular urbana)”, en: José Manuel Valenzuela Arce, *Los estudios culturales en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 261.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibidem*, p. 262

²⁶ *Idem.*

producción, los géneros y la estética fílmica producida [durante la llamada Época de Oro]”.²⁷ Evidentemente los directores cinematográficos que tomaron la iniciativa de tratar los tópicos de la nación, estaban convencidos de tal misión, influidos por el pensamiento que dominaba por aquellos días “[...] avivado naturalmente por la política oficial”.²⁸ La construcción de la nación fue un dispositivo sustancial en la naciente industria masiva del espectáculo.

Al referirnos a la construcción de lo nacional no queremos decir con ello 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, evidentemente, sin un propósito consciente de los productores por dominar y articular los hilos tensores de lo imaginario, si no simplemente tomando los referentes de una vida que cruzaba ante sus ojos. Así, ir al cine no era ir a descubrir nada, era ir a reconocerse. Con éste dice Carlos Monsiváis:

Se fortaleció el catálogo de ‘reacciones inevitables’ que alcanza al público de habla hispana y reorienta a su manera las ideas de lo ‘nacional’. [...] El entretenimiento es un sistema educativo disimulado, es un ofrecimiento (que se acepta) de moldes vitales. La

²⁷ Paranaguá, *op. cit.*, p. 224.

²⁸ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 49.

Revolución ha impulsado las actitudes nómadas y reorientado el sedentarismo, y ha sacudido —sin modificarlos de ~~ra~~— el orden familiar y el social, el cine nacional, en correspondencia, es la galería (naturalmente distorsionada) donde las colectividades eligen entre los aspectos a su disposición”.²⁹

El imaginario 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 casi por decreto oficial se impuso como símbolo nacional, junto con la china poblana,³⁰ 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 arroparon 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.

²⁹ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana del siglo XX*, México, COLMEX, 2010, pp. 307-308.

³⁰ Ricardo Pérez Montfort, “Muralismo y nacionalismo popular, 1920-1930”, en *Memoria del Congreso Internacional de muralismo*, México, UNAM, 1999.

Una parte muy importante del que se realizó durante la década de 1940 recurrió, sobre todo a dos géneros, el melodrama³¹ y la comedia,³² los cuales constantemente se mezclaron. Pero, sin duda, éstos apelaban a los universos significativos populares. Al apagarse las luces y correr la película, corría un mundo en imágenes que el público vivía como si esa fuera la realidad, así entendía el transitar de su vida, con sus conflictos, obsesiones, tradiciones, valores y expectativas. Una especie de autorreconocimiento en imágenes, simple y sencillamente, legitimó a las cintas. La manera de representar el mundo cotidiano, es decir, el imaginario, tuvo entonces un garante: el cine.

Si en el imaginario se manifiesta el universo de lo que más permanece para una sociedad, el cine, al reflejar aquí 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

³¹ Los melodramas son pañales que “Presentan unos personajes estereotipados, ejemplos de bondad o maldad, que se enfrentan a situaciones extremas en las que la desgracia o la dicha sobrevienen de manera fatal. Esta situación provoca una actitud compasiva de los espectadores, que conturban entre el destino aciago del héroe o bien se entusiasman con su triunfo, signo de la virtud recompensada”, Cfr. Demetrio Estébanez Calderón, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2000, p. 308. A decir de Julia Tuñón, “Las historias melodramáticas tienen un elemento fundamental en el juego entre el azar y el destino, que no se oponen sino que se alían. Los personajes aparecen atezados entre estas dos opciones que parecen actuar en el mismo sentido, dejándoles poco margen para su propia y libre actuación”. Cfr. Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Fernández*, México, CONACULTA-IMCINE, 2003, p. 29. En la articulación de este género está el pleno interés por la conmoción de los sentimientos más que por “la razón”. De manera especial, en el cine, parte esencial en estas estructuras es la intervención de la música.

³² La comedia es la obra dramática que presenta los acontecimientos que padecen los hombres pero marcados por un tono de humor y gracia, cuyo objetivo es el divertimento. “Los rasgos característicos de la comedia son: temática referente a la vida cotidiana, personajes populares, tono de humor regocijado y satírico, y final agradable. Estos rasgos responden a lo que Aristófanes había plasmado al respecto [en especial para el teatro]”. Cfr. Demetrio Estébanez, *op. cit.*, p. 80.

imaginario muy anterior a esta década y el cine indiscutiblemente lo refleja. 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 cívico mexicano.

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 documental silente, 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, con Pancho Villa que inaugura las pantallas acaso como el personaje estelar en el panteón de héroes nacionales, llevados al cine. Pues en efecto la Revolución marca uno de los acontecimientos que marca gran parte de la vida fílmica del cine producido en el país.³³

Después, otros tópicos de temas históricos empiezan también a realizarse, 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 y a 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

³³ Cfr. Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano, en la época de oro y después*, México Grijalbo, 1993, p. 16 y ss.

y estimulen el ánimo del público orientándolo hacia las tendencias sociales que nuestra civilización requiere”.³⁴

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.”³⁵ 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.

Como hemos visto páginas atrás, hacer a la nación significa rememorar 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,³⁶ 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.

³⁴ Aurelio De los Reyes, *op. cit.*, p. 62.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Cfr. Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*

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. Cuéllar, 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 Cuéllar y la de Torres] se proponían [sugerir] al charro y la charreada como los nuevos símbolos de la mexicanidad.”³⁷

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 literaria³⁸ del charro, da por resultado un

³⁷ Aurelio De los Reyes, “El nacionalismo en el cine”, en *Nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1986, pp. 283-284.

³⁸ 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,

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 ha brá de añadir otros elementos que se acuñarán como los 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 que porta, por ejemplo: la incorporación de grecas prehispánicas en los bordados de sus camisas, que aluden a un pasado imborrable que se sintetiza “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 *Las cuatro milpas*.

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.

mexicanidad”. De los Reyes, *ibidem*, p. 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.

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 Montfort: “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.”³⁹

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 el lo, 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 Pineda, *Escuadrón 201* (1944), de Jaime Salvador, o *Corazones de México* (1944), de Roberto Gavaldón.

Los referentes que afianzaron el ideal nacionalista en la década de 1940, como hemos visto, se desplegaron en un importante abanico. Algunos directores no dudaron en emplazar sus cámaras hacia los distintos rumbos del país para recrear sus historias, cuyos intereses revelaba una búsqueda, la propuesta de la

³⁹ Ricardo Pérez Montfort, *Muralismo y... op. cit.*, p. 183.

nación en imágenes en movimiento. En muchas de las cintas de corte o no histórico, se puso a cuadro parte del repertorio de lo que aquí hemos nombrado como los símbolos de la larga duración de la nación, y que el lenguaje cinematográfico consagró en la memoria visual colectiva, en especial en el llamado cine clásico, aunque décadas más tarde esa simbólica fundacional experimentó otras condiciones filmicas, en ese que podemos llamar como cine contemporáneo. Sobre lo que caracteriza a esas categorías, se encargan los apartados siguientes.

3.2 EL CINE CLÁSICO

Como hemos apuntado hemos elegido para esta investigación un par de filmes que pertenecen al cine clásico mexicano. ¿Pero qué podemos entender en primer lugar por cine clásico? El término, a decir de Eduardo Russo, apareció desde hace más de 80 años como una de las ideas más persistentes para pensar el fenómeno cinematográfico.⁴⁰ No obstante, esa recurrencia en los estudios fílmicos de diversa índole, no certifica lo riguroso de la categoría. Antes bien hay ideas discordantes que apuntan a lo impreciso del concepto para explicar a cabalidad la naturaleza de determinados filmes, incluidos o no en esa esfera, subrayando por el contrario que se trata de un término de fronteras inestables.

Sin pretender ser esto un estudio exhaustivo, nos parece importante destacar algunos aspectos que se mencionan cuando se trata de establecer las marcas atribuidas al cine clásico. De entrada, podemos hablar de una especie de circuito que acepta e intercambia esa impronta de reconocimiento y que incluye al menos tres esferas: quienes producen, quienes hacen circular el producto fílmico y

⁴⁰ Eduardo Russo, *El cine clásico*, Buenos Aires, Manantial, 2008, p. 18.

quienes lo consumen. Es decir, se puede proponer la existencia de un creador de cine clásico, un distribuidor y exhibidor de cine clásico, y un espectador que gusta de este cine.⁴¹ ¿Pero dónde se centra la discusión cuando se postula la existencia de un cine clásico? Para Eduardo Russo quienes defienden esta postura fijan su mirada en las estructuras y los procesos internos que presenta determinado tipo de filmes.⁴² Así ha brá que des tacar en pr imera i nstancia un a s erie de est ilos recurrentes que presentaban ciertas películas. Entre éstos se encuentra el manejo de la cámara, la cual por lo común se colocaba a una altura “[...] ‘normal’, [es decir] aproximadamente [a la altura] de un sujeto de estatura media, observando de pie”,⁴³ también se privilegiaban los planos generales, sin movimiento y con una escasa variación del encuadre.⁴⁴ En la composición de los cuadros, se ejercía a una co nstrucción c entrípeta, o se a había una co ncentración de los acontecimientos más importantes de la historia en el centro de la pantalla.⁴⁵ En lo que t oca a l a organización esp acio-temporal, l as acci ones en c ada pl ano guardaban un or den l ineal: t enían un i nicio, un des arrollo y una co nclusión, equiparable a l a u nidad del t eatro i dentificada co mo esc ena⁴⁶. De hech o, la narración general de las películas asumía un orden semejante. Y finalmente, un relato ficcional donde el espectador guarda una ubicación espacio-temporal clara que busca someterlo o envolverlo en una experiencia de “realidad”.

⁴¹ Bordwell, al respecto, habla incluso de un “espectador clásico”. Cfr. David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 166 y ss.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Ibidem*, p. 23

⁴⁴ *Idem*

⁴⁵ *Idem*

⁴⁶ *idem.*

Otra característica del cine clásico es la organización narrativa, es decir, un relato lineal que acomoda los planos en forma acumulativa: alrededor de seiscientos planos como promedio por película.⁴⁷ De ahí la caracterología apela a una especie de acomodo acumulativo: del plano se va a la escena, de ahí a la secuencia, todos estos elementos moderados de acuerdo con un criterio narrativo o dramático, “[...] el cine clásico su ele d eterminar para todo un largometraje el desarrollo de unas cuantas decenas de secuencias”.⁴⁸ Incluso si se puede hablar de partes o episodios, en el cine clásico, aquí se puede hablar de menos de una decena,⁴⁹ regidos de manera clara por una organización canónica aristotélica: inicio, clímax y desenlace. Para David Bordwell esta fórmula canónica que impone el cine pasará con el tiempo a ser un rasgo considerado como “normal” de la narrativa del cine clásico.⁵⁰ Dentro de esta normalidad plantea ciertas señas recurrentes: la presentación argumental de un estado de cosas que se altera, que debe ser resuelto, y que finalmente deberá volver a la normalidad; una doble historia: la que vive una pareja (comúnmente heterosexual) y otra paralela que es corresponde a la experiencia de vida: la guerra, el trabajo, la escuela, la religión (cada una de esas historias con sus objetivos, obstáculos y clímax).

En otro punto, Bordwell, destaca también que en el cine clásico hay un mensaje directo, diáfano, poco propenso a la interpretación: “Muy generalmente

⁴⁷ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ David Bordwell, *op. cit.*, p. 157.

podemos decir que la narración clásica tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa, y sólo moderadamente autoconsciente.”⁵¹

Pero las historias del cine clásico, narradas con estos estilos formales, destacaron también por el culto a la personalidad de celuloide, visto en la invención, mantenimiento y exportación del *star system*. La creación de estereotipos o personalidades tipo que el cine dotó con cierta inmanencia virtuosa (física o moral), que era reconocida y esperada por el público, marcó un requisito del llamado “tiempo dorado fílmico”.⁵² La construcción de esas estrellas supuso la articulación de una industria de la imagen, o un *studio system*, rasgo que se enfila como huella también del denominado cine clásico. En suma: *star system* y *studio system* hacen una mancuerna que da forma al clasicismo cinematográfico. A modo de ilustración de esta articulación, basta recordar cómo “Louis B. Mayer y otros magnates de los estudios tenían el poder de transformar granjeros y camareras en dioses del celuloide [...] Y cómo cada estudio tenía su reserva de actores contratados y los protegía celosamente. Los departamentos de publicidad moldeaban la imagen mediática de cada estrella inventando nombres, historias y hasta vidas íntimas”.⁵³

No obstante, no sólo los personajes estrella postulan algunas de las características del llamado cine clásico, para algunos teóricos en ese registro también se encuentra la información de ciertas fórmulas narrativas que garantizaron su reconocimiento y demanda en el público, dando origen a los géneros cinematográficos, de ahí que para algunos: “Las películas forman parte

⁵¹ *Ibidem*, p. 158.

⁵² *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2010, p. 102

⁵³ *Idem*.

de un género, igual que las personas pertenecen a una familia o un grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos —*western*, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia ficción y el terror— y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual”⁵⁴. En ese sentido, como sostiene Rick Altman, los géneros dotaron al naciente espectáculo masivo del cine de una estructura, que le daba fuerza de reconocimiento como lo tuvieron la literatura, el teatro y las artes en general. De ahí que en el cine clásico, reiterar esquemas narrativos proclamó un rasgo de su naturaleza.⁵⁵

Indiscutiblemente, un elemento que de manera insistente se integra al corpus de características del cine clásico, tiene que ver con lo que ciertamente marca la especificidad del fenómeno fílmico, es decir: el lenguaje cinematográfico. El punto de defensa es que el cine clásico cuenta con algunas convenciones rutinarias para comunicarse visualmente (encuadres, movimientos de cámara, edición, iluminación, etc.), mismas que con el tiempo propiciaron una fórmula insitucionalizada de narrar. Para André Bazin, incluso, la plenitud de este lenguaje tiene una temporalidad y sostiene que: “De 1930 a 1940 parece haberse producido en todo el mundo y especialmente en América, una cierta comunidad de expresión en el lenguaje cinematográfico.”⁵⁶ De hecho para Bazin esa posibilidad de reiterar las fórmulas del lenguaje cinematográfico en las películas es lo que detona, precisamente, la posibilidad de un clasicismo cinematográfico: “En resumen, todas

⁵⁴ Richar T. Tameson, *cit. pos.* Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós, 1990, p. 33.

⁵⁵ Rick Altman, *op. cit.*, p. 36 y ss.

⁵⁶ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1985, p. 127.

las características [del lenguaje cinematográfico] hacen la plenitud de un arte clásico”.⁵⁷

Pero quizá una de las observaciones que más se comparte entre quienes hablan del cine clásico es la que señala que la categoría corresponde, en especial, para tratar de explicar las películas que produjo Hollywood durante la primera mitad del siglo pasado. Es decir, es una preocupación que se concentra en organizar la filmografía que se genera en Estados Unidos de Norteamérica a escala industrial, y con aspiraciones de alcances planetarias.⁵⁸ Hasta aquí con lo que de manera recurrente se insiste como las características del cine clásico.

3.3 CINE CONTEMPORÁNEO

En una especie de juego de opuestos, la contradicción de aquellas características defendidas por quienes hablan de una existencia del cine clásico, son las que conforman el universo de rasgos del cine considerado contemporáneo. Como hemos hecho notar líneas arriba, lo implacable de la postura teórica respecto a la existencia innegable de un cine clásico se ha puesto en duda, pues la misma historia del cine da cuenta de gestos que hoy son atribuidos a un denominado cine moderno, que se practicaron desde los inicios del cine, incluso con manifestaciones dentro de la misma temporalidad donde se ubica el cine clásico. Pero si hay que marcar un momento donde los estudiosos destacan un cambio

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ Incluso se puede ver otra serie de características que a decir de Russo es la atmósfera sociocultural donde se inserta el fenómeno del cine clásico: “Un dinámico complejo tecnológico e industrial, prácticas sólidamente reguladas de producción, circulación y consumo, y cierta adecuación entre condiciones materiales, funciones sociales y estilos técnicos y artísticos, determinaron que, en el ciclo de vigencia del cine clásico, como forma predominante (que Bordwell, Staiger y Thompson establecen entre 1917 y 1960), tuvieran importancia decisiva ciertos sistemas de integración, en cuanto a la producción, circulación y consumo de films.” *Cfr. Eduardo Russo, op. cit., p. 20.*

respecto a un probable cine clásico, ese instante ocurre al finalizar la Segunda Guerra Mundial, y el lugar es Italia. Estamos hablando, efectivamente, del neorrealismo italiano.⁵⁹ Luego del conflicto bélico, hay otro mundo a los ojos de la humanidad, un referente más que se integra a las posibilidades del ser, y éste pronto forma parte del repertorio de sueños (¿o pesadillas) diurnos que propicia el cine. Luego de la guerra el mundo se descompone y se reorganiza, caen dogmas y se postulan otros principios, la humanidad tiene otras lecturas sobre su existencia y simbólicamente en el ámbito cinematográfico ocurre lo mismo. El cine clama por una libertad estética. El movimiento, integrado por Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, Luchino Visconti, Federico Fellini, y Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, entre otros, plantea la necesidad de otra cinematografía. De entrada, este cine va a contracorriente del estilo dominante que ha impuesto el cine clásico: dar al espectador la sensación de contemplar un trozo de la realidad. Se trata de ficciones pero que quieren ser verosímiles, todo el manejo de la producción fílmica se aprueba a ello. Para el neorrealismo italiano se trata de documentar la vida y para ello se dispone el mismo lenguaje cinematográfico. Por recurrir a un ejemplo: las largas secuencias, sin música, y con inestables movimientos de cámara, buscan crear la sensación de que el espectador no mira la pantalla para perderse en una impecable ficción, sino que lo que contempla es en verdad un trozo de realidad. Las otras características del neorrealismo: una mínima puesta en escena, que prescinde de la manipulación de los espacios (atípico en una película clásica preocupada por ambientar las escenas), la

⁵⁹ Si bien no es el único contestatario en la historia del cine, si es ésta corriente la que toma esa actitud como bandera esencial que lo define.

incorporación de gente común como actores en las películas, negando el *star system*, y el desarrollo de argumentos de la vida diaria de la gente de abajo en la época de la posguerra, postulan otros referentes para mostrar la vida desde lo fílmico. En una especie de volver a inventar el significado del dispositivo cultural llamado cine.

Para el filósofo Rancière, el cine escapa a las ataduras que categóricamente se le han intentado poner. Las imágenes fílmicas siempre son superación. Superación de todo intento por clausurarlas en monolitos explicativos. Especial en el cine contemporáneo (del cual bien puede ser ejemplo el neorrealismo italiano) donde ciertos requisitos rutinarios que dieron brillo al cine clásico, hoy revelan ciertas inconsistencias. A sí, por ejemplo, para el teórico francés, en el cine contemporáneo se revela la crisis de las grandes tramas, de las tramas monumentales, y arguye: “[...] el arte de las imágenes en movimiento se encuentra en condiciones de invertir la vieja jerarquía aristotélica, que privilegiaba el *muthos* —la racionalidad de la trama— y desvaloraba el *opsis*, el efecto sensible del espectáculo”.⁶⁰ Si bien advierte que este fenómeno ha estado presente con algunos destellos desde la historia primitiva del cine, hoy se impone con cierta regularidad.

En el punto que nos ocupa, destaca la disminución en la importancia del relato, porque hoy el fenómeno fílmico también es epifánico. No es menester una historia tradicional, con una narrativa lineal, la experiencia estética, se halla incluso en otros motivos que hacen el relato fílmico que implican descubrimiento y

⁶⁰ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, Argentina, Paidós, 2000, p. 10.

sorprende, y que de igual manera provocan conmoción en los espectadores. En la lectura propuesta por Rancière el efecto sensible (opsis) se abre en abanico: en el cine no es menester contar con el relato preciso, el actor idóneo, el espacio y la puesta en escena ideal, los encuadres pertinentes, los montajes y encuadres canónicos. El cine simple y sencillamente abre la mirada sobre los objetos, tramas y personajes del mundo propuesto por las mismas películas. De ahí que en la historia del cine, no se advierten jerarquías organizadoras, hay entrecruzamientos perpetuos, no es una historia lineal sino en espiral. ¿*El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, no es acaso una propuesta que bien puede resultar tan experimental como algunos ejercicios de este tipo del cine contemporáneo?

Otro momento que marca una renovación en las estrategias del denominado cine clásico, para instaurar una noción de un cine moderno, lo marca el fin de la década de 1950, en Francia, con la Nueva Ola Francesa. El año marca un tiempo de cambios políticos y sociales, mismos que tienen resonancias en distintos ámbitos, y el que ahora nos ocupa no es la excepción: el cine. Los integrantes de *Cahiers du Cinéma* deciden renovar el cine bajo un principio radical, renovarlo al grado que toda acción cinematográfica, incluido cualquier movimiento de cámara responde a una actitud ética y estética. Gesto con el cual marcan su territorio frente al cine clásico y convencional de Hollywood, para la nueva ola no hay que privilegiar a las grandes producciones fílmicas industrializadas, ni el encumbramiento de rostros míticos del cine, como quiere el cine dominante. En su práctica está un interés de ruptura con las convenciones: hay la propuesta de personajes fuera de lo común, peculiares pero no comercializables, argumentos entre sorprendentes como irreverentes.

Formalmente reinventan un lenguaje cinematográfico, que a veces raya en lo que podría considerarse como inadecuado. Movimiento de cámara extraños en un obvio gesto experimental, imposible en el cine clásico. El movimiento francés dota también a la historia del cine de un nuevo creador de cine. No es el *studio system*, el que lleva la iniciativa de lo que se filma, es el director mismo, es el principio y fin del acto creativo. Es el autor, en el cine de autor hay una huella particular en quien hace la película, su DNA su huella digital. Se habla desde su propia postura intimista es la filosofía personal de mundo que se hace imágenes cinematográficas. No es un cine masivo, es lírico, es personal. Es introspectivo más que creador de grandes imaginarios colectivos.

Para Gilles Deleuze, el cine moderno pone en evidencia un grado de diferencia en el esquema que él mismo propone: La imagen movimiento y la imagen tiempo, para destacar lo que caracteriza al cine clásico del cine contemporáneo. Para el primero es la imagen movimiento la que define su naturaleza. Es decir, es la importancia del montaje (como organizador del sentido fílmico) lo que marca su naturaleza, hay una narración en orden. Mientras, en el cine contemporáneo se impone la imagen tiempo, caracterizado por una ruptura de una concepción del sentido del tiempo que se abre hacia distintos puntos. Habla entonces de las aberraciones temporales: esto tras romperse la narrativa lineal. En este cine “El tiempo pierde los estribos: pierde los estribos que le asignaban las conductas en el mundo pero también los movimientos del mundo”.⁶¹ Así, en el cine contemporáneo dice Deleuze los encadenamientos tradicionales se hayan comprometidos y cuestionados, y lo están todos aquellos “[...] vínculos

⁶¹ Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 64.

sensorio-motores que producían la imagen acción”.⁶² Y propone al menos cinco referentes de esta novedad formal del cine contemporáneo respecto del cine clásico: primero: que las imágenes ya no remiten a una situación globalizante o sintética, sino dispersiva: que un personaje ya no suele ser maniqueo en su psique o accionar, o porque las historias paralelas se suplantán en orden de importancia haciendo irreconocible cuál ocupa el lugar privilegiado, o porque los objetos tienen su propia fuerza significativa, acaso independiente en el diálogo con otros objetos: “cada uno lleva sus propios asuntos por su cuenta”,⁶³ sostiene Deleuze. Segundo aspecto: que se rompe la fibra que prolongaba la concordancia de las porciones del espacio: que el aura que emanaban los espacios suele trocarse, donde los aspectos significativos están en los tiempos muertos o en los momentos dispersivos. Como tercer aspecto está el vagabundeo, es decir: “[...] la acción o la acción sensorio-motriz ha sido reemplazada por el paseo o vagabundeo”.⁶⁴ No hay un centro, los personajes rotan no hay un centro rector, Incluso esto atañe también al aspecto espacial: “En efecto, esto es lo más claro del vagabundeo moderno, realizarse en un espacio cualquiera, estación de apartado, almacén abandonado, tejido desdiferenciado de la ciudad, en contraste con la acción que siempre se desenvolvía en los espacios tiempo cualificados del viejo realismo”.⁶⁵

El cuarto aspecto destaca la importancia de un mundo como totalidad que se refleja en el cine como un universo significativo que deja de ser independiente y que constantemente hace sentido echando mano de la intertextualidad que

⁶² Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 288

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Ibidem*, p. 289.

⁶⁵ *Idem.*

Deleuze describe como los tópicos, éstos subyacen en el universo significativo del espectador y constantemente son convocados por las películas. Y el quinto aspecto es la denuncia de lo que el cine clásico se proponía ocultar, como las formas del poder, o la falta de insistencia en una realidad que se emula fervientemente con imágenes en movimiento.

En suma se puede decir que el cine moderno, rompe con las nociones esquemáticas, aspira a acabar con los cánones en distintos ámbitos: el de una gran industria, el de un sistema de estudio, el de personajes acuñados y recurrentes, lo mismo que sus argumentos. Lo que determina el cine moderno es la posibilidad de relatos que intentan renovar la noción de lo que se entiende por cine. A caso incluso como una especie de pastiche, donde todo cabe y es potenciado por el mismo lenguaje fílmico, o como esa convocatoria moderna en los relatos y pensamientos de un tiempo neobarroco como quiere Omar Calabrese: donde los discursos artísticos se alimentan de todas las posibilidades que ofrece una cultura⁶⁶.

⁶⁶ Cfr. Omar Calabrese, *La era neobarroca*, España, Antrophos, 2000, p. 62.

CAPÍTULO 4

**LA CONSTRUCCIÓN FÍLMICA DE
LA NACIÓN DESDE EL CINE
CLÁSICO MEXICANO**

4.1 CINE CLÁSICO MEXICANO

En este punto proponemos la viabilidad para hablar de un cine clásico mexicano, para ello tomamos en cuenta algunas de las características que presentamos en el capítulo anterior, para distinguir el cine clásico en general, que como hemos visto es una categoría que sirve para estudiar el cine norteamericano, pero que ciertamente sirve para pensar el cine de otras latitudes. Y es que el celuloide clásico mexicano, ubicado en la llamada Época de Oro, destaca por que cuenta entre otros ingredientes con un *star system*, un *star studio*, una consolidación de géneros, un corpus de temáticas, una fórmula narrativa acuñada, así como una serie de repertorios simbólicos reconocibles por el público, incluidos los que aquí hemos llamado como los símbolos de la nación de plazo largo, en suma una serie de aspectos que abren la posibilidad de hablar de un cine clásico mexicano.

En este capítulo pretendemos analizar cómo son recreados fílmicamente los símbolos de la nación, en un par de ejemplos provenientes del cine clásico mexicano. Para tal efecto nos concentramos en dos películas de Emilio Fernández: *Río escondido* (1947) y *Pueblerina* (1948), y queremos indagar cómo éstas contribuyeron en el imaginario colectivo para construir una propuesta de nación, donde los símbolos de larga duración están, de una u otra manera, presentes. Nos interesa el trabajo de Emilio Fernández pues consideramos que es un director que, muy a su manera, propuso una relato fílmico de nación que marcó de manera importante la historia del cine mexicano y el capital imaginario de nuestro país.

4.2 LA NACIÓN EN DOS PROPUESTAS DE EMILIO FERNÁNDEZ: *RÍO ESCONDIDO Y PUEBLERINA*

4.2.1 Antes el hombre

Emilio Fernández Romo, 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. Fernández nació el 26 de marzo de 1904, en Mineral del Hondo, estado de Coahuila. Vivió 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 kikápú. 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.¹

Al paso del tiempo, el remolino lo levanta 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).² 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.

¹ Adela Fernández, *El indio Fernández. Vida y mito*, México, Panorama, 1986, p. 66.

² *Idem.*

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 de finitivo, y a nunca se alejaría 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.³

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. A prende cine ... y enséñales.”⁴

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

³ Marcela Fernández Violante, “Emilio el Indio Fernández *In memoriam* 1904-2004”, en *Estudios cinematográficos*, núm. 26, México, CUEC-UNAM, 2005, p. 75.

⁴ Cfr. Julia Tuñón, *Los rostros de un mito, personajes femeninos en las películas de Emilio Fernández*, México, CONACULTA, 2000, p. 19.

ruso Sergei Eisenstein. No sólo se fascinó con la potencialidad creativa de éste sino también porque le “enseñó a ver a México”, lo cual 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, camaronero y aviador. Es hasta 1934 cuando prueba la oportunidad en el mundo del celuloide mexicano, trabajó como actor en películas como: *Cruz diabla*, 1934, 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 esas 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.”⁵ 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. A algunas de sus cintas se

⁵ Marcela Fernández, *op. cit.*, p. 74.

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, y es en este momento cuando se consolida el equipo creativo con el que Fernández hará las películas decisivas de su carrera.

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), *Maclovía* (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.”⁶

Como hemos dicho, 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 de 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 y a d e cl aroscuros para su v ida, d e co ntradicciones, 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”⁷; enigmático: no es desconocida la admiración que provocaba en las mujeres, dos serían compañeras importantes en su v ida: l a c ubana G ladys Fernández (con q uien pr ocrearía a A delá), y C olumba D omínguez; per o sumamente machista: en su ca sa l as mujeres se co mportaban como él quería, incluso: “Las mujeres de su casa iban descalzas para evitar el ruido, hablaban en

⁶ Paco Ignacio Taibo I, *El Indio Fernández. El cine por mis pistolas*, México, Planeta, 1986, pp. 93-94.

⁷ Julián Hernández, “Al fin y al cabo...El Indio”, en *Estudios cinematográficos*, núm. 26, México, CUEC-UNAM, 2005, p. 76.

voz baja...”;⁸ 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...”⁹ El controvertido director mexicano muere, a los 88 años, el 6 de agosto de 1986.

4.2.2 El Indio Fernández y su estilo fílmico

Las películas del Indio, sin duda, tienen un sello particular por lo que para algunos estudiosos, éste puede ser considerado como un autor, casi como lo proponía la corriente de los *Cahiers du Cinéma* porque él: “[expresa un estilo, ciertos temas e ideas y su personalidad es reconocida en los 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.”¹⁰

En este sentido, en las películas de Fernández Romo, por lo menos en gran parte de las de la Época de Oro, sus temáticas 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:

⁸ Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 50.

⁹ Marcela Fernández, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰ Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 24.

los indígenas apedrean 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, el conflicto agrario y las luchas campesinas. Evidentemente, no se margina la exaltación del paisaje que la fotografía de Gabriel Figueroa es talló 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, las pirámides, los sombreros, o los pliegues del sarape sobre el cuerpo humano,¹¹ 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 miran hacia el mar desde la playa (*La perla*). De hombres meditados, 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 campana, los monumentos, el paisaje 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

¹¹ Cfr. Julia Tuñón, "Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia", en *Historias*, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, núm., 55, México, INAH, mayo-agosto, 2003, p. 28.

personajes emiten, o mejor dicho, que declaman cuando hablan, pues como destaca Ayala Blanco: “ningún personaje de Fernández habla como criatura normal y simple [...] habla la voz de la raza [...] las fuerzas sociales y los conceptos del realizador.”¹²

Por su parte, Julia Tuñón destaca que: “Su estilo fílmico tiene varias señas de identidad que lo distinguen: el tema, la tesis y la plástica. Para Emilio Fernández una película es tan importante como su tesis, pero poner en imágenes sus argumentaciones impone utilizar símbolos, que en el cine son a menudo estereotipos. En su cine se privilegia la imagen frente a los diálogos que se reducen a frases muy simples. El sentido se obtiene por la manera de narrar cinematográficamente (música, encuadre de fotografía, movimientos de cámara, secuencia). Sin embargo el Indio gusta de largos y retóricos discursos y Mauricio Magdaleno recuerda su insistencia sobre el particular.”¹³

Pero también una constante estilística en las películas del Indio, tiene que ver con su particular tratamiento de la tensión entre tradición y modernidad:

Fernández remite a dos conceptos de país no integrados entre sí y en perpetuo conflicto: un México esencial y eterno, centrípeto, que sólo comunica a través de símbolos y síntomas, de tiempo cíclico y destino insoslayable, de índole natural: es el México de los indígenas. Sobre él, sin penetrarlo, modificarlo ni suprimirlo actúa el México moderno, formado por individuos que hacen la historia y enfrentan conflictos sociales y políticos, toman decisiones sobre el México esencial al que la

¹² Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1978, p. 93.

¹³ Julia Tuñón, *Los rostros... op. cit.*, pp. 31 y 33.

civilización trata de imponerse, creando dos mundos que interactúan, se mezclan y se repelen, dominan y resisten, marchan juntos y se distancian pero nunca se integran. Sus héroes quedan atrapados en ese proceso irresoluble, en el que siempre triunfa el 'destino' sobre el que quiere actuar la historia y el afán humano por el progreso y la felicidad, pero que no es modificado por ella.¹⁴

Quizá, lo que más identifica su discurso fílmico es el tratamiento melodramático de sus películas; pero en especial, porque esos son los dramas de un pueblo, derivados de la injusticia, la ignorancia, el enraizamiento por la tierra, el amor contrariado etcétera.

Los melodramas funcionan 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”.¹⁵

Aun cuando las aportaciones de Emilio Fernández a la cinematografía mexicana, son importantes, la bibliografía al respecto no es muy abundante, algunos trabajos que lo consignan son los siguientes: Adela Fernández, *El indio Fernández. Vida y mito*, México, Panorama, 1986; Paco Ignacio Taibo I, *El Indio Fernández, El cine por mis pistolas*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986; Emilio García Riera, *Emilio Fernández. 1904-1980*, México, Universidad de Guadalajara-

¹⁴ Julia Tuñón, “Ritos y ritmos urbanos en el cine de Emilio Fernández”, en *Cahiers d'études romanes, nouvelle serie* núm 19, Francia, Aix-Marseille Université, 2008, p.199.

¹⁵ Martín Jesús Barbero, “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, núm. 10 México, UAM Xochimilco, 1983, p. 63.

CIEC, 1987; Alejandro Rozado, *Cine y realidad social en México. Una lectura de la obra de Emilio Fernández*, México, Universidad de Guadalajara-CIEC (Ensayos I), 1991; Edmundo Domínguez Aragonés, *Tres extraordinarios. Luis Spota, Alejandro Jodorowsky, Emilio "Indio" Fernández*, México, Juan Pablos Editor, 1980; Beatriz Reyes Nevares, *Trece directores del cine mexicano*, México, SEP Setenta y cinco, 1974; Julia Tuñón, *En su propio espejo, Entrevista con Emilio "El indio" Fernández*, México, UAM Iztapalapa, (Correspondencia), 1988, y *Los rostros de un mito*, México, CONACULTA-IMCINE, 2003; Marcela Fernández Vialante, "Emilio el Indio Fernández *In memoriam* 1904-2004", y Julián Hernández, "Al fin y al cabo... El indio", en *Estudios cinematográficos*, núm. 26, México, CUEC-UNAM, 2005.

4.3. RÍO ESCONDIDO

Una de las obsesiones en la producción filmica de Emilio Fernández, en particular durante la llamada Época de Oro, fue la representación de la nación mexicana. Para consumir dicho propósito puso a cuadro una serie de repertorios que, a su juicio, proyectaban la imagen de lo mexicano. Si bien en sus películas está presente el folclor, el costumbrismo y el paisajismo del país, también es notoria la retórica del Estado posrevolucionario del siglo pasado. A decir de Julia Tuñón:

Emilio Fernández participaba con entusiasmo del afán nacionalista de la primera mitad del siglo y de los proyectos del Estado en cuanto a educación popular, servicios médicos, el indigenismo, el agrarismo, y el espíritu laico que en él fueron propósitos explícitos. Organizó visualmente estos proyectos a través de metáforas de índole patriótico, como banderas, actos heroicos, discursos, obras de arte

prehispánico, o colonial, edificios emblemáticos a los que veía como ejemplo del espíritu mexicano y consideraba una esencia de los paisajes y tipos nacionales.¹⁶

Podemos decir que Fernández convoca en sus imágenes a los dos universos que conforman la vida sociopolítica de México: el de la patria chica, el del pueblo, el terruño, el de la patria; pero también el de la patria grande, el que se finca en el Estado-nación y sus instituciones. No obstante, como veremos más adelante, para el Indio ninguno de los dos universos supera una inercia mayor, una que se presume gravita y condiciona la vida de México, de la nación, haciéndola existir en un perpetuo estado de tensión. Quizá la película del Indio donde más se exalta la narrativa de la nación en cuanto al relato oficial estatal es *Río escondido*, sobre la misma daremos cuenta en las siguientes líneas.

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

¹⁶ Julia Tuñón, "Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los iconos de nación en México: apuntes para un debate", en *Historias*, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 65, septiembre-diciembre de 2006, p. 54.

Se estrenó en el cine Orfeón el 12 de febrero de 1948, con cuya proyección éste se inauguró, estuvo 4 semanas en cartelera. Los comentarios que recibió fueron diversos y contrastantes.¹⁷

4.3.1 La nación desde *Río Escondido*

La historia de la película comienza en la Ciudad de México, donde Rosaura Salazar, 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 a poseerla, entra por las noches a la escuela donde ella duerme para violarla; ésta termina asesinandolo a balazos, iniciando así una rebelión en el pueblo. Al final, ella muere a consecuencia del mal cardíaco que la aqueja.

En esta película, como en otras, Emilio Fernández echó mano de los grabados de Leopoldo Méndez¹⁸, mismos que le sirven para mostrar los créditos de la cinta. La integración de los grabados en el trabajo del Indio, no es gratuita,

¹⁷ Para consulta de esas opiniones ver anexo 1.

¹⁸ Otras películas de Emilio Fernández donde también utiliza los grabados de Leopoldo Méndez son: *Pueblerina* (1948), *Un día de vida* (1950), *La rosa blanca* (1953) y *Un dorado de Pancho Villa* (1966). Erika Wendy Sánchez Cabello, ha investigado con detenimiento el trabajo de Leopoldo Méndez en las películas del Indio Fernández, cfr. *Los usos de la plástica mexicana en Río Escondido*, Tesis, México, Facultad de Filosofía y Letras- UNAM, 2007.

apuntala su propio afán de crear con otras atmosferas mexicanistas¹⁹. Pero el arte de Méndez, también resultó interesante para el fotógrafo Gabriel Figueroa quien señalaba que: “A mí fue al que se le ocurrió aprovechar a este artista porque estaba consciente de su valor”²⁰ y en general del trabajo la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, pues “Con estos artistas aprendí a conocer el arte mexicano y a conocer al hombre, ellos me dieron la imagen de lo que era el hombre. Yo me sumé a ellos para tratar de desarrollar un arte mexicano en el cine”.²¹ Sobre cómo incorporar el grabado a la película, Figueroa señala: “la única manera que se nos ocurrió para poder presentar sus creaciones fue como fondo de los títulos y créditos para que el público pudiese admirar el trabajo de Leopoldo, que era, como todos los suyos, excepcional”.²²

Como en *Pueblerina*, los grabados hechos ex profeso para *Río escondido*, narran la historia que está por comenzar (Fig. 1). Fueron 10 linóleos titulados: *Las antorchas*, *Bestias*, *El dueño de todo*, *El bruto*, *pequeña maestra ¡qué inmensa es tu voluntad!*, *Soledad*, *Rumbo al cementerio*, *Las primeras luces*, *También la tierra bebe tu sangre* y *Venciste*. Agustín Cue Canovas destaca el trabajo formal de los grabados de Méndez como complemento de la fuerza dramática de la película y sostiene:

¹⁹ También el trabajo de Diego Rivera, otro artista nacionalista será convocado para el filme: con sus murales, y con una pintura que iba a ser el cartel oficial del filme, titulado *La madre*, el cual no se utilizó y en épocas recientes fue subastado por la galería Christie's. Cfr. *El Universal*, 19 de julio de 2007.

²⁰ Gabriel Figueroa, *Memorias*, México, Pértiga-UNAM, 2005, p. 46.

²¹ *Ibidem*, p. 41.

²² Gabriel Figueroa, *cit. pos*, Raquel Tibol, “Expediente Leopoldo Méndez”, en *La Jornada semanal*, domingo 18 de agosto de 2002, núm. 389.

Como aguafuertes que la mano del artista genial grabó en linóleo, proyéctanse en la pantalla antes de que la historia de *Río escondido* empiece, los grabados de Leopoldo Méndez, plenos de realismo y de notable dramaticidad. Así, el artista, creador por excelencia, supo poner su arte magnífico al servicio de una idea y un propósito: presentar en sucesión de figuras animadas por un insobornable afán de redención y un inmarcesible espíritu de rebeldía, el tema admirable de una historia hecha de sacrificio y de dolor, pero también de esperanza y de heroísmo.²³



(Fig. 1)

Para articular el discurso de la patria grande, el de la nación, Emilio Fernández, en *Río escondido*, pone en pantalla una serie de dispositivos con los que pretende apuntalar la noción de una conciencia identitaria, más allá de lo local, una de grandes dimensiones, la que convoca precisamente, el concepto de nación. Benedict Anderson, defendiendo la idea de que ésta es un constructo social, destaca que la nación es: “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los

²³ Agustín Cue Canovas, en *El popular*, 2 de marzo de 1948, cit. pos, Emilio García Riera, op. cit., p. 118.

verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”.²⁴

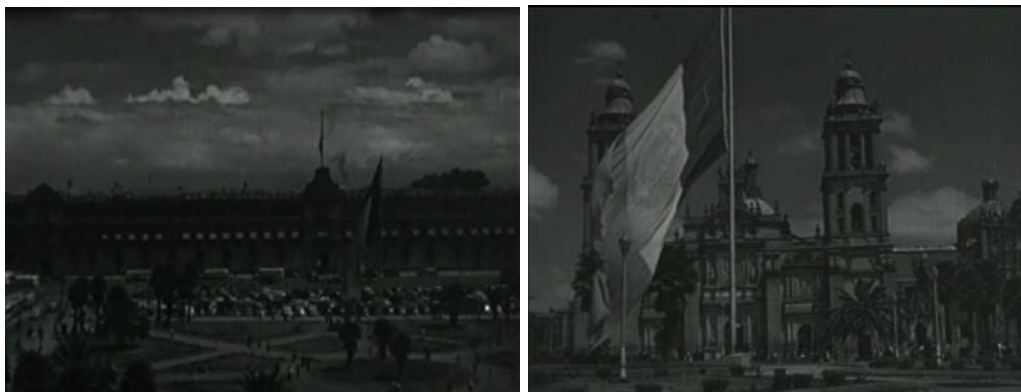
En gran medida esa comunión es el resultado de ciertas prácticas culturales, entre las que se encuentra el ámbito de las representaciones, Roger Chartier en este sentido, sostiene que las ideas no pueden permanecer en la abstracción, que para consumarse en la realidad necesitan concretarse en el plano de las representaciones²⁵. Evidentemente, la idea de nación apela a ciertas representaciones y símbolos que la comunican, para Emilio Fernández algunos de esos referentes resultan decisivos, y con ellos teje el relato de *Río escondido*, como veremos enseguida.

La secuencia con la que inicia la película muestra el zócalo de la Ciudad de México, el cual aparece mediante un *fade in*, ¿como sugiriendo una revelación mística?; luego, en un plano general se aprecia la bandera que ondea en el asta, detrás se ve la Catedral metropolitana, un movimiento panorámico de cámara deja ver la fachada de Palacio Nacional, estas imágenes son acompañadas por una voz femenina que canta, con un énfasis sacro, repetidas veces: ¡México!, ¡México!, ¡México!²⁶ (Fig. 2).

²⁴ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, p. 23.

²⁵ Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre la práctica y la representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.

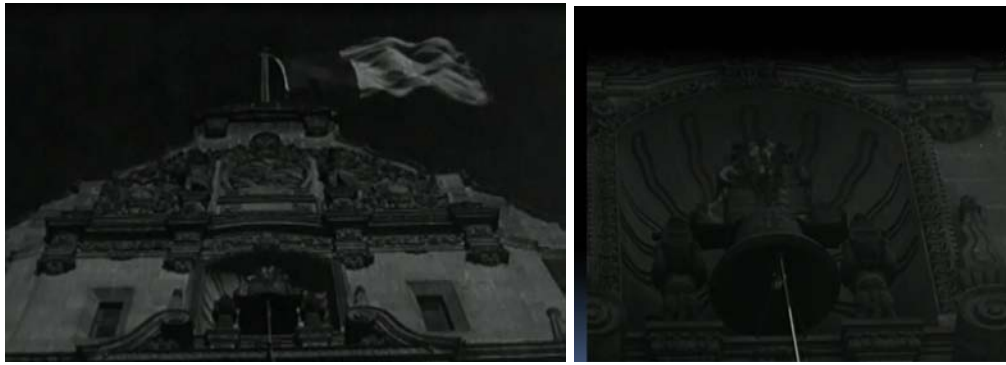
²⁶ En algunas versiones en video esta parte se ha suprimido, así como algunas escenas casi al final de la película: cuando Rosaura a punto de morir, delirante grita, refiriéndose a un niño que dice: ¡es México!, Julia Tuñón ha señalado esto destacando la gravedad que implica para el trabajo en la investigación fílmica, Cfr. Julia Tuñón, “Historia, nación y mito en una película de Emilio Fernández. Los murales de Diego Rivera en *Río escondido* (México, 1947)”, en Raúl Béjar y Héctor Rosales, *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, México, UNAM-Plaza y Valdés, 2008, p.119. También lo ha denunciado: Gustavo García, Cfr. “El presidente perdido”, en *El financiero*, 4 de febrero de 1993, p. 55. Yo he detectado otras escenas que han sido suprimido en algunas versiones: casi a mitad de la película, cuando



(Fig. 2)

Enseguida aparece, en un plano largo, de espaldas, una mujer que corre apresurada por el frente de Palacio Nacional, se detiene en la puerta y observa hacia adentro, la cámara la muestra en un *close up*, 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, mientras mira hacia la campana, el movimiento lento de la cámara, en *tilt up*, hace ver al Palacio colosal, como una fortaleza. La campana “le habla” a la mujer, le dice: “Sí y yo soy la campana que llamé a la libertad a tu pueblo. Soy la campana de Dolores, sueno una vez al año, la noche del 15 de septiembre y en mi voz late la eternidad de México”. La imagen de la mujer que mira hacia arriba taciturna, aunada a la voz en *off* que le habla, recrea una atmósfera casi religiosa (Fig. 3).

Regino enfermo platica con uno de sus criados y éste le dice que se ha sorprendido porque la maestra fue capaz de organizar al pueblo para vacunarlo contra la viruela.



(Fig. 3)

Rosaura entra al patio central de Palacio Nacional, 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”, si bien la Rosaura es privilegiada con una serie de *close up*, hay un intento de la cámara por equilibrar su presencia 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 edificio (Fig. 4).



(Fig. 4)

Un juego de planos en picada y contrapicada componen la entrada de la maestra a Palacio Nacional, lo que en algunos momentos resulta emblemático: así con una toma en picada se ve a Rosaura cruzar 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. La voz, de manera profética, le revela también a lo que va: “Vienes a ver al presidente de la República”, y le indica que suba por la escalera.

Las escenas proyectadas hasta este momento, buscan ser contundentes como referentes de la nación, “de lo propio”, no hay todavía ningún drama, es sólo el paisaje; pero un distintivo a los que acostumbra poner a cuadro Emilio Fernández, no es la naturaleza como paisaje, son los símbolos como paisaje, o de otra manera: los símbolos de larga duración de la Patria. A éstos recurre el Indio Fernández para articular su discurso sobre la nación. Como dijimos atrás, Bronislaw Baczko ha advertido que “[...] el advenimiento del Estado-nación, no puede ocurrir sin ciertas condiciones simbólicas, a saber: [...] banderas, escarapelas, condecoraciones, himnos nacionales, etcétera;”²⁷ y también ha destacado la variedad del mundo simbólico: la del mundo material y la que revisten ciertas personificaciones²⁸. En las imágenes del Indio esto resulta significativo, pues fílmicamente estos mundos están unidos: los símbolos materiales aquí son personajes que hablan, son omniscientes, tienen memoria y la

²⁷ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Argentina, Nueva Visión, 1984, p. 15.

²⁸ *Ibidem*, p. 28

comunican, se proponen como entidades no petrificadas sino vivas: habla la campana de Dolores, también el patio del Palacio Nacional. La Bandera no habla, pero fílmicamente es reiterada en varias ocasiones, “ En el primer minuto de proyección, la Bandera nacional aparece siete veces en cinco encuadres diferentes, incluso filmada en cámara lenta lo que le da un carácter sagrado.”²⁹

La secuencia continúa: la profesora comienza el ascenso hacia el despacho del presidente, como le ha dicho la voz, cuando está al pie de la escalera de nueva cuenta la cámara en picada la capta; conforme avanza, aparecen a su paso los murales de Diego Rivera que cubren las paredes de las escalinatas de Palacio Nacional. Se trata de tres frescos: *México antiguo*, *De la conquista y México de hoy y mañana*. La voz masculina le explica a la mujer estas escenas: de la primera, donde aparecen las pinturas del México precolombino dice: “Ésta es la historia de tu pueblo, la historia del pueblo de México. Volcanes extintos que remedan altares y una vieja raza cobriza que encontró el secreto de la vida en los ritmos de la tierra, la danza y las estrellas. La raza que hizo de la flor un culto y levantó pirámides a Huichilobos y Quetzalcóatl”.

Luego la cámara descubre otro fresco, en éste se representan distintos momentos históricos y personajes: ahí están los indígenas conquistados por los españoles, hay escenas de la evangelización; aparecen Hernán Cortés y la Malinche. También hay pasajes de las invasiones estadounidense y francesa, alusiones a la Reforma; aparecen Santa Anna, Hidalgo, Morelos, Gabino Barreda, Zapata, Madero, y Villa, prácticamente todo el panteón de héroes nacionales. La

²⁹ Julia Tuñón, “Historia, nación y mito...”, *op. cit.*, p. 119.

voz apunala las imágenes con sendas declaratorias: “He aquí nuestros orígenes: sangre y lumbre, genio de España y genio de Cuahutemotzín. Una boda que por cruel parece expresar la fatalidad que toda vida nueva requiere para fincar las raíces de la patria”. Y continúa: “He aquí a los inspirados de nuestra Independencia: Hidalgo, Morelos, Mina, Guerrero, Iturbide”. Más adelante la voz declama: “1947, en Chapultepec, los Niños Héroes escriben una página de oro, defendiendo el suelo mexicano, ante la invasión norteamericana” y “1862, México vuelve a regar con sangre los campos de batalla contra la invasión francesa”. Y prosigue: “Después como una culminación de tanta pasión de pueblo los hombres de la Reforma: Juárez, que ha sido y seguirá siendo a través de los tiempos ejemplo de fe y patriotismo”. Más adelante destaca: “El ímpetu de la Reforma se convierte en Paz. México logra su primera suma: Porfirio Díaz”. (Fig. 5).



(Fig. 5)

Sobre el tercer fresco la voz señala: “Después, como para abrir con sangre otra página de esperanza, el huracán de la Revolución. Madero, Carranza. Sangre de México. Un pueblo se levanta y el reloj de la historia marca una hora distinta”. En las últimas escenas de los murales aparecen campesinos, obreros, profesores, hay alusiones al capitalismo, también están las banderas soviéticas, Lenin y Carlos Marx, éste mostrando el *Manifiesto Comunista*, aquí la voz anuncia: “México se suma al dolor del mundo. En un mar de confusiones la patria se desgarró y sufre en la sangrienta lucha de la Revolución social por la dignidad humana, por la verdad que está en sus campos, en sus fábricas y en sus hijos, semillas tiernas que siembran las manos de los maestros en los surcos fecundos de la escuela para germinar en hombres fuertes del mañana. Almas limpias que han de forjar el futuro glorioso de la patria”. Mientras estas escenas históricas transcurren, en la pantalla se acompañan de cambios musicales: sonidos de Huehuetls, compases de la *Marsellesa*, la música de *Adiós mamá Carlota*, y *La Valentina*.

A partir de que Rosaura inicia el recorrido por las escalinatas, los planos de detalle se concentran en los frescos de Diego Rivera, la cámara aquí siempre es fija, sólo hay un momento en el que ésta se mueve: cuando llega a la época de la Reforma, ahí hay un movimiento lento hacia arriba que culmina al descubrir a un personaje: Benito Juárez, quien será referido varias veces a lo largo de la cinta. Incluso es en esta parte del mural donde la cámara permanece por más tiempo (Fig. 6).



(Fig. 6)

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 maestra 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 (Fig. 7).



(Fig. 7)

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 reboso; mientras que todos los hombres 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. 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.

Frente al presidente, ella se inhibe, de éste sólo se ve la espalda, el mandatario le habla de manera solemne y le dice 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 que 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 error 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 hasta la lágrima, 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”, y le anuncia: “Irás a Río Escondido.” 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, Felipe, 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 bacteriología; 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.

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 sólo se ve su sombra reflejada en un muro³⁰, 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 como a los símbolos de la nación que ya han aparecido: exaltando sus dimensiones.

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 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. 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

³⁰ La cual García Riera sugiere es parecida a la silueta de Miguel Alemán. García Riera, *Historia documenta del cine mexicano*, Tomo 4, México, U de G, IMCINE, CONACULTA, 1986, p. 118.

proyectada en la pared da el efecto de correr a la inversa de ella, como para incrustarse dentro de los murales.³¹ (Fig. 8). ¿Y ser parte de la historia?



(Fig. 8)

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 casi 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 una especie de aura o corona, formada precisamente por los candelabros sobre su cabeza (Fig. 9). ¿Un presagio: es coronada³² como la Patria³³?

³¹ Renato González Mello ha sugerido la asociación de la imagen con *La maestra rural*, de Diego Rivera, *Cfr.*, Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la Revolución”, en Esther Acevedo (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2002, pp. 288 y ss.

³² Al menos en el ámbito del anecdotario parece que sí lo fue: María Félix cuenta que el día que iba a grabar la escena de Palacio Nacional de *Río escondido*, Agustín Lara, su entonces marido, le tiró un balazo sin acertar, asustada llegó a la grabación y Gabriel Figueroa le dijo: “Óyeme, te veo muy rara, esta no es una escena de lágrimas. Vienes a ver al presidente de la República pero no vienes llorando. Mira te voy a dar un premio. ¿Ves el candil que está ahí arriba? Si no lloras te lo voy a poner de corona’. Y así fue como salió en la película”. *María Félix II, Todas mis guerras, La Doña*, México, Clío, 1993, p. 59.

³³ De acuerdo con Julia Tuñón, Rosaura en su visita a Palacio Nacional es investida como la Patria; en sus atuendos reafirma el carácter nacional y popular: con sus vestidos, sus moños, sus



(Fig. 9)

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. La oscuridad que oculta su figura y la voz que se escucha del mismo, sugieren un vínculo con la patria, pues de la misma manera se han dirigido a Rosaura otras voces a lo largo de esta secuencia: la de la Campana de Dolores, la de Palacio Nacional y la de la historia.

En los 13:06 minutos que dura la secuencia, el Indio no reconfigura los referentes que cimentan la idea de nación. Entre los que elige, el relato histórico resulta fundamental. Para Isaiah Berlin uno de los elementos sobre los que se construye el sentimiento de nación, en una comunidad, es la exaltación de una historia compartida.³⁴ Y a ello parece apostar Emilio Fernández en su discurso fílmico. Cada paso que recorre la profesora en el Palacio Nacional es una especie

trenzas y rebozos. Pero también se descubre como una “virgen laica” que con su labor emprende una lucha contra la ignorancia y propugna contra el mundo salvaje, en arbolando el de la civilización. Cfr. Julia Tuñón, “Cuerpos femeninos...”, *op. cit.*, p.55.

³⁴ Isaiah Berlin, “Nacionalismo: pasado olvidado y poder presente”, en *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*, México, FCE, 1983, p. 429.

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 es tá todo el tiempo presente. Principio que a momentos parece desco ncertar a la maestra, quien aparenta huir por los pasillos del edificio, detenerse de golpe, mirar sorprendida y enmudecer por lo que le van contando.

Con los frescos de Diego Rivera se refuerza el relato de la historia. Subir las escaleras de Palacio Nacional es como ir dándole vuelta a las páginas de un libro imaginario sobre 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. El discurso, indudablemente, “conmemora a los muertos”,³⁵ a aquellos que ofrendaron su sangre para fertilizar a la nación.

El espacio de Palacio Nacional no sólo sirve para entender a la historia como básica para la construcción de la nación, sino que vincula el pasado con el presente como algo insalvable. Anthony D. Smith, destaca este hecho como una constante para los intereses de la nación: “la co nexión y la c ontinuidad so n

³⁵ Utilizamos el enunciado que aplica Anthony D. Smith, para referirse al fenómeno que consiste en reiterar en el presente la memoria de los héroes del pasado, como un ingrediente decisivo en la construcción de toda nación y destaca: “los difuntos s agrados son de positarios de la nación misma”, *cfr.* Anthony D. Smith, “Conmemorando a lo muertos, i nspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales”, en *Revista Mexicana de Sociología*, México, UNAM, vol. 60, núm. 1, enero-marzo, 1998, pp. 69.

esenciales para el concepto de ‘nación’ y para su identidad cultural colectiva”.³⁶

Fílmicamente, el fenómeno adquiere dimensiones importantes: pues en la pantalla los héroes de la Patria, el Palacio Nacional, la campana o la Bandera, parecen tener vida. “Verlos” no sólo significa que logran su calidad de certeza, sino de su vigencia. En la secuencia que nos ocupa se reitera una vena del pasado que palpita irremediablemente en el presente. La advertencia no sólo llega por las imágenes, sino por los inflamados discursos, Julia Tuñón ha destacado que “[...] la fuerza narrativa de [las escenas de los murales] radica en el discurso verbal más que en la imagen”.³⁷ Discursos que buscan ser sentencias ejemplificadoras,³⁸ en particular de una serie de conceptos que permean la historia de México: lucha, sacrificio, sangre, bien y mal, naturaleza y civilización. Principios que parece están vigentes. 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 visita a Palacio Nacional, se impregna con la historia, es arrojada a un mundo convulsionado que pronto demandará su propio sacrificio.

Pero en *Río escondido*, no sólo se convocan los símbolos de la patria y los pasajes históricos para erigir cinemáticamente a la nación, también se reiteran algunos proyectos políticos, postulados por el propio nacionalismo mexicano del siglo pasado, entre los que se encuentra el de la educación. Josefina Zoraida Vázquez señala que uno de los elementos desde donde se perfila el

³⁶ *Ibidem*, p. 70.

³⁷ Julia Tuñón, “Historia, nación y mito...”, *op. cit.*, p. 129.

³⁸ Anthony D. Smith, destaca la importancia en la exaltación de las virtudes o actos ejemplificadores de los héroes del pasado para fortalecer la moral de la nación: “las moralejas extraídas del pasado han de reinterpretarse para adecuarse a las necesidades y condiciones presentes”, e notas palabras: se trata de “recordar a los muertos para inspirar a los vivos”. Anthony D. Smith, *op. cit.*, p. 71.

“carácter nacional” de una colectividad la educación³⁹ y añade que: “La educación ha sido [...] un instrumento que el gobierno ha utilizado para modelar la conciencia colectiva de un país y despertar la lealtad de sus habitantes hacia el estado-nación”.⁴⁰ Julia Tuñón, por otra parte, recuerda que la educación era uno de los temas preferidos de Emilio Fernández, y con el cual quería expresar su proyecto de país.⁴¹ Cabe destacar que la propuesta fílmica de Emilio Fernández, *En Río escondido*, confiesa una cercanía con ideal vasconceliano sobre la educación que se difundió durante la década de 1920, “El nacionalismo mexicano de los años veinte procura el fortalecimiento del Estado posrevolucionario. Se requiere una homogeneidad humana y territorial, un código de valores común y un concepto de nación que sustente al Estado. La escuela es un elemento fundamental en esta empresa”.⁴² Y es efectivamente la escuela, el espacio que el Indio elige para poner en escena el tema. Fílmicamente así se plantea el relato:

De entrada, este lugar no existe en *Río escondido*, cuando Rosaura llega a la escuela se encuentra con que la misma es utilizada por Regino como caballeriza, ¿señal de que lo salvaje ha sometido a la civilización? 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 movimiento de cámara en *tilt up*, sube a la cúspide del

³⁹ Josefina Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, México, COLMEX, 1970, p. 1.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 10.

⁴¹ Cfr. Julia Tuñón, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio Indio Fernández o la obsesión por la educación”, en *Historia mexicana*, México, COLMEX, vol. XLVIII, núm 2, octubre-diciembre, 1998, p. 47.

⁴² *Ibidem*, p. 441.

sitio para revelar las letras: escuela, que en cámara fija permanece por algunos segundos.

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

Luego de que Felipe, el doctor, negocia con el cacique que repare la escuela y la entregue a Rosaura, 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, con un plano abierto, la renovada escuela, rodeada por un ambiente casi desértico, como haciendo contraste entre el territorio de Regino, el cacique, y ese nuevo espacio purificado. Enseguida, en un plano general, se ve a un grupo de niños indígenas 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, Xauistle Ambrosio; la cámara combina los planos generales y los *medium close up* entre la maestra y sus alumnos, la propuesta de una educación cuya finalidad apunta a la integración de la población parece quedar sugerida, y a por la mezcla entre lo indígena y español de los nombres de los niños, y a por los encuadres que los integran. La maestra contempla de manera casi maternal a sus alumnos y se pone de pie; se aprecia un cajón que cuelga del techo, interponiéndose entre ella y el grupo, dentro está el bebé que ella adoptó junto con dos niños más: Goyo y Raquel, cuando su madre murió de viruela. Recorre de nuevo con la mirada a sus pupilos hasta que sus ojos caen sobre un cartel que, entre la penumbra, y con

cámara fija, 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 y la frase: ¡Esto se acabó!

La escena la remata el di scurso que inicia la profesora, el momento solemne lo captan una serie de *close up* y *medium close up*, que se alternan entre la maestra y sus alumnos. Rosaura le dice al grupo:

Éste es nuestro primer día de clase y tenemos que ser muy buenos amigos para hacer más liviano el cumplimiento del deber de cada uno. Vengo a enseñarles lo poco que sé, para que mañana sean hombres y mujeres útiles y puedan luchar por la regeneración de Río Escondido, de México y del mundo. Cada letra y cada número que aprendan será un escalón en el camino que habrá de llevarlos a la verdadera libertad, la libertad del miedo, la mentira y la extorsión. En Río Escondido y en todos los pueblos de México hay fuerzas oscuras que mantienen hundido al de abajo, en la esclavitud, pero la más fuerte, la más decisiva de todas esas fuerzas es la de la ignorancia que pesa sobre ustedes y les pone en los ojos y en el corazón una venda impenetrable. Vamos a arrancar esa venda de los ojos de México para que pueda levantarse y enfrentarse a su destino. No es imposible la lucha contra las fuerzas bárbaras de México, ni es una quimera su regeneración. Ésta [en este momento señala con su índice el cuadro de Benito Juárez], ésta es la mejor prueba de que México puede levantarse y alcanzar la más alta luz. (Fig. 10).



(Fig. 10)

El discurso parece emular los vigorosos discursos que Vasconcelos⁴³ solía promulgar, donde destaca la educación como camino para el progreso, para enaltecer el humanismo, pero también donde figura la noción de un hombre nuevo que, trasciende, “cósmico”, para “regenerar no sólo México, sino también al mundo”. Al finalizar su discurso, Rosaura repara en el rostro interrogante de los niños y corrige, destacando que hay que comenzar por donde Juárez comenzó y escribe en el pizarrón la letra “A”, la cámara se acerca y la exalta con un *close up*, y pide al grupo repita su sonido. A la par de que inicia el discurso, aparece detrás de Rosaura, precisamente en la pared opuesta a la que ocupa el cartel citado, un cuadro con la imagen de Benito Juárez. Un ábaco que nunca sale de cuadro, mientras aparece la maestra, 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. Las escenas transcurren sin música de fondo, sólo se impone la voz de Rosaura. Si bien en las primeras imágenes que muestran la escuela usurpada, fungiendo como caballeriza, dominan las penumbras y la

⁴³ Cfr. José Vasconcelos, *Textos. Una antología general*, México, SEP-UNAM, 1982.

oscuridad, a partir de que la escuela es recuperada, ésta siempre tendrá 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 (Fig. 11).



(Fig. 11)

La película exalta la labor de la profesora y por ende de la educación: la siguiente secuencia en la escuela, luego de la presentación de Rosaura ante su grupo, muestra nuevamente a los niños, pero a diferencia de la secuencia anterior, ahora presumen sus pupitres alineados, están en orden y limpios. La cámara en este momento impone un orden: muestra al grupo desde el fondo del salón, y la composición es contrapicada y ascendente: 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 homogeneidad, el orden, y la integración que impone la educación, como quería el proyecto nacionalista durante los veinte, parecen ser así anunciadas. La imagen de Juárez,

en este espacio, prácticamente no sale de cuadro. Y no puede ser de otra manera, en esta secuencia la maestra lanza un discurso sobre Juárez:

Les prometí hablarles de un gran mexicano, uno de los más grandes mexicanos, y uno de los hombres más ilustres del mundo, que ha sido y seguirá siendo a través de los tiempos ejemplo de fe y patriotismo, ese hombre se llamó Benito Juárez y era indio como ustedes. Nació en un pueblo tan apartado de la civilización como Río escondido, y hasta los 12 años no aprendió a leer y escribir. Este hombre este indio, llegó a ser presidente de la República, defendió a su patria de la invasión y luchó hasta su muerte por la regeneración de los de abajo, los pobres, los analfabetas, los oprimidos, enfrentándose a los malos mexicanos que los tenían convertidos en esclavos.

En toda esta escena la cámara permanece fija, queda inmutable un minuto dieciséis segundos, como para detener el tiempo y afianzar el discurso de la profesora. Cuando Rosaura habla acerca de Juárez y lo muestra a sus alumnos, un haz de luz entra por la ventana y lo ilumina constantemente; de hecho en todas las escenas donde la imagen del Benemérito aparece, resplandece 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. (Fig. 12).



(Fig. 12)

Mientras esto ocurre, a fuera 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”.

Pero el trabajo de Rosaura, en *Río escondido*, va más allá de la mera instrucción académica, quiere ser también formadora cívica y organizadora social, dos momentos son sintomáticos de esto: uno ocurre cuando Rosaura entra al salón, luego de sentirse ofendida por la propuesta de Regino de que viva con él; entra al salón, ahí toma su sitio y pasa lista; en ese momento irrumpe Regino, entra 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; la cámara fija y en plano general da cuenta de esto. Rosaura 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, Regino

soporta el minuto y medio de improperios frente a la cámara; luego de echarlo de la escuela, Rosaura desata en llanto sobre su escritorio. El grito, atónito, se acerca y la rodea como para cobijarla, luego de haber desatado su manifiesto de valores. El encuadre en contrapicada enmarca el instante.

El otro momento ocurre durante el funeral de Goyo, quien muere asesinado a balazos por Regino luego de 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 por medio de cortes directos. 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 me echará de Río Escondido”. Aquí el uso de la cámara en *dolly* pretende ser descriptiva, 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 escena desde la escuela, donde se realiza el velorio, propone una atmósfera de dolor, pero también de organización, que se simboliza en la simetría que guardan los distintos grupos ahí reunidos; la unidad es reiterada: 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”. La maestra exalta la unidad del pueblo como necesaria para luchar por el bien común, que insinúa es el de la nación.

Sin duda, en *Río escondido*, un elemento resulta indispensable dentro de su discurso nacionalista: el juego de opuestos, la distinción de las otredades. Roger Bartra⁴⁴ ha trabajado el asunto, y recalca la importancia de este fenómeno que encumbra modelos, estereotipos que legitiman la identidad nacional y dota de los principios que le son óptimos, pero también de los que la fracturan. En el caso que nos ocupa esto se sintetiza en la dupla: el “buen mexicano” versus el “mal mexicano”. En *Río escondido*, los máximos exponentes de la antípoda son Rosaura y Regino.

Rosaura se presume como el “buen mexicano”, se propone como agente del progreso: la maestra poco a poco va transformando la vida del pueblo, como ser iluminado, impone cambios en los sitios que pisa, en una suerte de rey Midas: la plaza pública, al principio casi desértica, luego de su llegada, deja ver a sus habitantes; con su presencia, la escuela recupera la vida y la iglesia también,

⁴⁴ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1992.

incluso, ha devuelto la fe al cura que como dice Regino: “no era ya más que un pobre borracho”. No hay cercanía con el cura que Rosaura miró en la pintura de Palacio Nacional: Hidalgo. Una iniciativa laica parece sugerirse.

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; sus talismanes son: la historia, la patria, el presidente, y los héroes, en particular, Juárez. Fílmicamente, Rosaura es quien más es exaltada por la cámara, especialmente por los *close up* y la iluminación. Cuando ella habla, sobre todo de la patria, 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 proclamas o decálogos.

Su espacio es la escuela, lugar que ha arrebatado al cacique. 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. 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; pues es deseable para la patria, para la nación. Al “mal mexicano”, lo repele: Regino no entra con facilidad allí; lo mira desde afuera, hay una fuerza que lo aniquila. A lo largo de la película, sólo en dos momentos entra a la escuela. Cuando se decide entrar sin violencia sale mal parado: es insultado y expulsado

por Rosaura, quien lo acusa de querer “comprarla”; cuando decide entrar por la fuerza (para violar a la maestra), encuentra la muerte.

Por su parte, Regino es la encarnación típica del cacique, prolongación sin duda, del “mal mexicano”, de él no se sabe el origen, actúa para dañar. Apenas aparece a cuadro e irrumpe amenazadoramente jinetando un caballo negro, precisamente a fuera de la iglesia; temerosos y arinconados unos cuantos pobladores lo miran. Luego de que a parece en pantalla, al minuto con siete segundos, ya amenazó a sus criados, golpeó un caballo, a la misma Rosaura y a un anciano que se ha atrevido a pedirle que no le pegue a una mujer.

El “mal mexicano” 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”. Regino 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. El cacique se presume al nivel del Todopoderoso, así lo dicen sus criados, y en la segunda entrada a la iglesia para exigirle al cura que le entregue a Rosaura, desafía: “¡Sébase que no me quito el sombrero aquí, ni en ninguna parte!”.

Cabalga como un jinete de la 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 su pelo árido. Además, el “presidente municipal” ha quitado el agua al pueblo, lo vital de la patria chica, está asaltado. 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, flanqueado por sus secuaces. Él resulta más dañino que la viruela que amenaza al pueblo, o los bichos que contaminan el agua, en unas escenas, cuando el doctor advierte a un grupo de mujeres la necesidad de hervir el agua para matar a los microbios que contiene. Una 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, en el plano inmediato a esto aparece Regino.

La rudeza caracteriza el físico del cacique, su rostro es amenazador, 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; sus objetos cercanos son: la pistola, la botella de tequila, el caballo y el fute.

Si bien el espacio de Rosaura es la escuela, el territorio de Regino es la cantina. Es un juego de opuestos espaciales. 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 dezmado por la viruela; en la iglesia, desde que llegó Rosaura, tiene problemas con el cura; en la casa que ofrece a la maestra, 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. La cantina sirve para mostrar a la otredad, al “mal mexicano” y su desproporción: ha cambiado el espacio de la autoridad, la justicia y el orden que se supone 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).

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 la profesora.

Antagonista de Rosaura, Regino está para obstaculizar la labor de la profesora. Él junto con la maestra es quien más aparece en la pantalla y evidentemente es exaltado mediante los *medium* y *close up*; la penumbra lo remarca, es el “mal mexicano”, la otredad. Aun cuando pretende identificarse con los símbolos de la patria, el relato fílmico lo condena: cuando quiere tomarse una foto parecida a la de “Mi general Pancho Villa cuando entró a Torreón”, el caballo lo derriba. 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.

El clímax del choque entre los dos mundos, arquetípicamente: entre el bien y el mal, se da al final de la película: es de noche, Regino entra por la fuerza a la escuela para violar a Rosaura; transgrede el espacio que aquella le ha exigido

evite cruzar. Se ve al cacique forzando la puerta, luego a la maestra que despierta tras escuchar los ruidos. La cámara en plano general y fija, 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” pegado en la pared de la escuela, detrás viene Rosaura para rematarlo y darle muerte. Luego se ve al pueblo con antorchas iniciando una rebelión, parece que los cambios habrán por venir. No obstante, Rosaura ya no sabrá de ellos, pues al final ella también muere del mal cardíaco que padecía.

En *Río escondido*, Emilio Fernández teje una urdimbre de elementos con los que construye filmicamente a la nación, a la patria grande. En su repertorio, desfilan la historia, los símbolos de la patria: la Bandera, la campana, algunos edificios cívicos, los héroes patrios, sus actos e idearios, los “buenos” y “malos” mexicanos; también se alude a algunos proyectos políticos como la educación y los servicios de salud, que se presume, cimentarán a la nación mexicana. Pero la propuesta cinematográfica del Indio, refiere una nación particular, que se trasluce como filigrana en el mismo soporte simbólico. A decir de Julia Tuñón⁴⁵, las historias de Emilio Fernández proyectan un recurrente campo en tensión, donde los principios naturaleza y civilización colisionan irremediablemente, y *Río escondido*, no es la excepción. Desde que inicia la película el encuentro de juegos opuestos es evidente. Desde las escenas de los murales de Diego Rivera, las imágenes y los discursos que los explican enfatizan a personajes como

⁴⁵Cfr. Julia Tuñón, “Cuerpos femeninos...” *op., cit.*, p. 41 y ss.

Huitzilopoztli y Quetzalcóatl: que representan polos contrarios que luchan. La filosofía náhuatl explicaba el origen y devenir azteca como producto de una fuerza esencial: Ometéotl (el dios dual) que todo lo genera a partir de opuestos: vida-muerte, día-noche, bien-mal, agua y fuego (símbolos éstos últimos de la guerra en el mundo nahua), e l principio se su perponía co mo una co mbinación m elliza insalvable⁴⁶.

Un destino así parece plantear *Río escondido*, donde la lucha para México se sospecha inacabable, donde los murales recuerdan una historia fraguada a “sangre y fuego”. Pero también la recuerdan los edificios emblemáticos y otros símbolos de la patria. El presidente de México también lo pregona. La lucha de México es una que tiene como requisito el sacrificio.

4.4 PUEBLERINA

Pueblerina fue realizada en el año de 1948, bajo la dirección de Emilio Fernández, con un guión de él mismo en colaboración de Mauricio Magdaleno, la fotografía de Gabriel Figueroa y la edición de Jorge Bustos. Es decir, con parte del equipo con el que realizó sus películas más emblemáticas, y que estaba integrado por: él en la dirección, la fotografía de Gabriel Figueroa, los guiones de Mauricio Magdaleno, la edición de Gloria Schoeman y sus actores principales: Dolores del Río, María Félix y Pedro Armendáriz. En *Pueblerina*, el director pone como rostro protagónico femenino a Columba Domínguez, quien también se convertirá en otra de sus actrices célebres. La película que nos ocupa resulta clave en el trabajo del Indio: por un lado, es una de sus producciones más reconocidas, i ncluso

⁴⁶ Cfr. Miguel León Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1997, p.129 y ss.

internacionalmente; y por otro por que marca, a decir de algunos estudiosos, “Después de esta serie de filmes la calidad decrece”.⁴⁷ Calidad que reflejaba las preocupaciones y obsesiones de este peculiar director. Las opiniones de la crítica se dejaron sentir en los medios impresos de aquellos días.⁴⁸

4.4.1 La nación desde Pueblerina

Pueblerina fue estrenada en el cine Alameda el 6 de julio de 1949 y duró tres semanas, tuvo regular éxito y a juicio del crítico Álvaro Custodio, fue la mejor película de Emilio Fernández. Emilio García Riera destaca que pese a los bajos presupuestos con que contaba el filme y pese a la experimentación en los papeles protagónicos de actores de “segunda fila”, el resultado fue muy satisfactorio porque: “*Pueblerina* quizá por su relativa falta de pretensiones hizo resaltar las mejores cualidades de su realizador”⁴⁹. Riera destaca la sencillez de la trama, el héroe de la película, sin mayores complejidades, alejado de la misoginia. Asimismo, porque en la película *el Indio* se divorcia de la retórica y demagogia progresista con lo que “cuenta un drama intemporal con aspiraciones de ritualidad”.⁵⁰

En octubre de 1986 MEM (sic) destaca que *Pueblerina* fue la más sincera de las películas del Indio y que Gabriel Figueroa señalaba que ésta era la que iba más con el espíritu del Indio.⁵¹

⁴⁷ Cfr. Julia Tuñón, *Los rostros... op., cit.*, p. 24.

⁴⁸ Para consulta de esas opiniones ver anexo 1.

⁴⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 4, 1986, p. 288.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *El universal*, sección cultura, 1 de octubre de 1986.

Héctor Azar su braya el trabajo del Indio de su trabajo en equipo y el haberse adelantado a las películas de suspense de Hitchcock y el neorrealismo.

Pueblerina cuenta la historia Aurelio (Roberto Cañedo), un ex presidiario que regresa a su pueblo luego de cumplir la condena que se le impuso tras tratar de vengar la violación de que fue objeto su novia, Paloma (Columba Domínguez). Al reintegrarse a su comunidad, Aurelio busca retomar su vida y convencer a Paloma de que regrese con él, aceptando al hijo que ella tuvo producto de la violación que sufrió. Desde que se aparece en el pueblo es amenazado por los caciques del lugar quienes intentan echarlo. Al principio Paloma lo rechaza pero luego accede a casarse con él. Ramiro (Luis Aceves Castañeda) y Julio (Guillermo Cramer), padre biológico del niño, buscan a toda costa hacerle la vida difícil a Aurelio y Paloma. Aunque al final caen muertos a manos de aquél.

Si atendemos el título de la película, encontramos que éste se establece mediante un adjetivo, cuya esencia se asocia a un espacio cultural significativo: el pueblo. Sea para designar una característica del mundo material o un rasgo humano, con *Pueblerina* se delimita retóricamente, el ámbito de preocupación fílmica desde donde se construye el relato. En otras palabras, es el espacio de pertenencia, el terruño, el lugar de reconocimiento que propone el filme, y de manera precisa ese sitio es el campo.

Aquí cabe destacar que la puesta en escena fílmica del Indio, no quiere mostrar el plano macro de “lo propio”, sino que apunta a un universo más íntimo, el que podríamos llamar, en palabras de Luis González, el de la Matria, ese espacio inmediato donde uno abrió los ojos y por donde transita cotidianamente,

ese “pequeño mundo que nos nutre, nos envuelve y nos cuida de los exabruptos patrióticos, al orbe minúsculo que en alguna forma recuerda el seno de la madre cuyo amparo, es bien sabido, se prolonga después del nacimiento”.⁵² Se trata entonces de la localidad, el terruño, o la patria chica indiscutible, también asociada al *Volksgeist*, el Espíritu del pueblo.

Desde que inicia la película, en los créditos, se subraya el propósito por destacar el ámbito de “lo propio”. Por un lado, los créditos se ilustran con una serie de grabados realizados por Leopoldo Méndez, como ocurre en otras películas de El Indio, que muestran distintas escenas de la vida campirana: una pareja de indígenas trabajando en la milpa, luego arando la tierra, una familia indígena en la feria, un hombre con facha de cacique (Fig. 13),⁵³ la familia indígena ahora en una carreta por una vereda, un par de hombres con gallos de pelea, y un jinete con un rifle en el campo.⁵⁴ Más adelante sabemos que estas imágenes cuentan la historia que está por comenzar.

⁵² Luis González, “Patriotismo y matriotismo, cara y cruz de México”, en Cecilia Noriega Elio (editora), *El nacionalismo en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 480.

⁵³ Resulta interesante observar que la figura del cacique muestra un personaje en una composición difícil, desproporcionada, en este caso muy gordo, en un estilo parecido al que Diego Rivera solía utilizar en sus murales para mostrar y ridiculizar a personajes como el cura, el capitalista, el cacique o el español.

⁵⁴ En total para la película *Pueblerina* Leopoldo Méndez realizó 10 grabados en linóleo, cuyos títulos son: *Pelea de jinetes*, *La carreta*, *La siembra*, *El carrusel*, *Zapata*, *Te compro tu maíz*, *El capataz violador o Derecho de pernada*, *Pelea de gallos*, *Cosechando* y *El preso*, todos en el año de 1948. Mismos que realizó luego de que la película es tuvo terminada, según acota Gabriel Figueroa: “Invitamos a Leopoldo Méndez a participar en el cine. Él veía las películas para después hacer, en una interpretación personal, los extraordinarios grabados que usábamos como fondo de los títulos de las películas. Primero aparecía el grabado y, después en un momento, aparecían sobre él los créditos de la cinta. Trabajó en *Río escondido*, *Pueblerina*, *La Rosa blanca*, *La rebelión de los colgados*.” Cfr. Gabriel Figueroa, *Memorias*, México, Pértiga-UNAM, 2005, p. 143-144.



(Fig. 13)

Es de llamar la atención que aun cuando los dos medios: los grabados y la película refieren la misma historia, los personajes no suelen corresponderse: mientras en el grabado se traza a Aurelio y Paloma con rasgos indígenas, incluida la indumentaria, en la película ambos son mestizos. Incluso, Aurelio en la cinta jamás viste de manta. No obstante, en términos de verosimilitud, cumplen su función porque portan otros atributos pueblerinos: el habla, las costumbres, los rituales, la religión, lo culinario, o la vida cotidiana.

La representación de los personajes, tanto en los grabados como en la película, nos hace recordar lo que señala Roger Bartra respecto al proceso de construcción de la identidad nacional, el cual suele recurrir a marcar la diferencia con una otredad que se supone nociva, y que hace peligrar a una colectividad, en ese juego de opuestos que conlleva el discurso nacionalista estaría el bien mexicano (indígena) y el mal mexicano (el cacique).⁵⁵

Pero no sólo el tema campirano que se proyecta en las imágenes de los créditos, resulta significativo en este filme de tipo nacionalista, la intervención misma de Leopoldo Méndez complementa la intención. Pues él fue uno de los

⁵⁵ Cfr. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 2000.

principales exponentes del Taller de la Gráfica Popular,⁵⁶ escuela de grabadores, litógrafos y pintores que tuvo auge hacia la segunda mitad del siglo pasado, y que expuso en tres de sus principales temáticas, las atmósferas mexicanistas: paisajes campiranos, los indígenas, los campesinos y sus luchas, el pueblo en “esencia”.

“El Taller de la Gráfica Popular tiene sus raíces en varios de los preceptos fundamentales del llamado renacimiento artístico mexicano: crear un arte público, socialmente comprometido, al servicio del pueblo y con una intención pedagógica y propagandística.”⁵⁷

En los grabados de Leopoldo Méndez está la intención de atrapar y construir las escenas que hacen lo mexicano; la vocación de sus imágenes fija las faenas de los hombres en el campo, los rostros de sus habitantes recreados en distintas expresiones, enmarcando a los personajes históricos, acuña pasajes dramáticos de los pobres, y remarca con ironía el actuar de los caciques y capitalistas. Leopoldo Méndez advierte: “[...]el grabado en sí mismo, tiene una cualidad esotérica funcional en lo social y político incalculable, que es la multirreproducción que le ha dado su bien ganada beligerancia, en el pasado y en el presente”.⁵⁸

Pero no sólo está eso, bajo la noción del arte de la posrevolución, el acto formal y creativo del grabado demanda la energía. La fuerza sobre la materia para modificarla y generar un sentido. Acaso el principio de la irrupción sobre un

⁵⁶ De acuerdo con Renato González Mello El Taller de la Gráfica Popular, junto con el muralismo pueden ser considerados como los exponentes de una Escuela Mexicana de Pintura. Cfr. Renato González Mello, “Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen” en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910-1955*, México, MUNAL, 2003, p. 20.

⁵⁷ Erika Wendy Sánchez Cabello, *Los usos de la plástica mexicana en Río Escondido*, Tesis de maestría en Historia del arte, México, Facultad de Filosofía y letras, 2007, p. 18.

⁵⁸ Leopoldo Méndez, cit pos. Wendy Sánchez, *op. cit.*, p. 23.

espacio está en concordancia con una atmósfera social que también irrumpe, se rebela, y se quiere hacer presente. El trazo áspero y en claroscuro, apuesta a lo mismo. Y así parecía verlo el Indio Fernández, quien sostenía que “Nunca en México se habían incluido grabados en las películas, yo quería que los pintores participaran en ellas para dar a conocer el arte mexicano. Pedí a Leopoldo Méndez que enriqueciera con su expresión plástica la imagen del trabajador, que interpretara el paisaje de nuestra tierra y que describiera con la elocuencia del blanco y negro de su arte las luchas del pueblo mexicano”.⁵⁹ El uso de la estrategia intertextual aquí no resulta gratuita, complementa la intencionalidad fílmica de un discurso nacionalista.

Si bien *Pueblerina* alude a la atmósfera provincial, no se niega la existencia de otros espacios de reconocimiento, de hecho la película inicia con unas escenas ubicadas en la ciudad, pero que parece no revisten mayor importancia. Por eso cuando Aurelio sale de la fortaleza urbana del palacio de Lecumberri no duda en regresar al Edén campirano. ¿La ciudad como amenaza? Julia Tuñón ha señalado que en las temáticas del cine del *Indio* es constante la oposición entre la naturaleza que se halla amenazada por la cultura,⁶⁰ y este caso parece no ser la excepción. Fílmicamente, Lecumberri aparece con una cámara en contrapicado, punto de vista que aumenta las dimensiones del edificio, acentuando su fachada, como fortaleza. Pero es una fortaleza amenazante, que se presenta en penumbras, en la oscuridad. La cámara que ha permanecido fija comienza un

⁵⁹ Ida Rodríguez Prampolini, et al., *Catálogo de la exposición: Leopoldo Méndez, Artista de un pueblo en lucha*, México, CEESTEM-IIIE, 1981, p. 46.

⁶⁰ Julia Tuñón, *Los rostros de un mito... op. cit.*, p. 59.

lento pa neo para dejar ver el resto del edificio. En esa atmósfera nocturna se dibuja la sombra de un vigilante en la azotea del palacio negro. La cámara continúa su movimiento para descubrir el resto de la fortaleza, que a manera de muralla se sugiere interminable; el edificio llenas de fixiante pantalla, a los costados de ésta jamás se ve un espacio libre. El movimiento de cámara sugiere abrir los espacios, pero en este caso esa posibilidad no existe, está clausurada, es una barda infinita, un espacio sin posibilidad, sin antes y después. Cuando la cámara presenta en plano abierto el edificio, se enfatiza su sordidez: hay un cielo enorme, plano, sin una sola nube, que parece oprimir Lecumberri hacia abajo, pues de éste sólo se ve una mínima parte, aún así la sombra minúscula de un vigilante camina por la azotea, lo cual contrasta con el colosal edificio.

La secuencia parece conformarse de lo que podríamos llamar la trilogía del encierro: primero aparece la fachada de Lecumberri, luego, cuando la cámara hace corte, la siguiente imagen es la de la ventana de la celda de Aurelio de donde sobresalen como en relieve los barrotes; luego de otro corte, la cámara muestra el interior de la celda del preso. Al igual que en las otras escenas en ésta domina la oscuridad, una débil luz que entra por la ventana y otra que se desprende de una veladora que acompaña a la imagen de la virgen de Guadalupe. Pese que desde el interior de la celda la cámara muestra a Aurelio viendo por la ventana hacia afuera, nunca se ve qué es lo que el mira, acentuando de esta manera el enclaustramiento.

En la secuencia no existen los diálogos, hay poca música y algunas irrupciones de sonido: una campana que se escucha al iniciar el filme, que luego

se confunde con los gritos de los centinelas: ¡uno alerta!, ¡dos alerta!, ¡tres alerta!, y así sucesivamente, advirtiéndole que en ese espacio no hay salida.

Luego de la trilogía del encierro se ve a Aurelio salir de la cárcel, la cámara fija y en plano abierto lo muestra cruzar la puerta de Lecumberri. A pesar de que hay gente afuera del Palacio, Aurelio está solo, en ese espacio urbano que no le pertenece. Camina lento, en un juego de sombras sobre el piso se dibuja su silueta y parte del muro dentado del edificio, su imagen parece desprenderse de unas fauces amenazantes (Fig. 14).



(Fig. 14)

Al salir Aurelio voltea hacia la fachada de Lecumberri, luego, una expresión de temor lo hace apresurar su paso de vuelta a su espacio: el campo, su destino irremediable; la necesidad de retornar para recibiría si embolizarse con la mítica serpiente que se muerde la cola: un destino circular está predicho: la vuelta a los orígenes.

En la ciudad, Aurelio vive en el encierro; en el campo, en la libertad. En una especie de migración predestinada y sobrenatural, Aurelio, con una imagen en disolución, deja la ciudad para parecer instantes después en una vereda campirana rumbo a su pueblo.

La vuelta a la tierra de Aurelio se presume ineludible y se remarca: se traslada en una carreta tirada por bueyes, animales comúnmente utilizados para trabajar en el campo. Mientras que en Lecumberri la cámara permanece fija, en el campo muestra vitalidad; con lentos paneos se muestra el recorrido de Aurelio de regreso a su pueblo, su byace la sensación de un mundo infinito y abundante: extensos campos, árboles, un cielo, aquí sí anubarrado, animales cruzando el campo. El vínculo con lo ancestral lo enmarcan los volcanes que se ven hacia el fondo.

A diferencia de la prisión, en el campo se irradia la luz. Y aunque aquí tampoco hay diálogos, la música ranchera recrea el recorrido. Es tan vigorosa la imagen campirana que parece desbordarse. Una escena resulta crucial: Aurelio se transporta en una carreta tirada por bueyes, la cámara a ras de suelo capta el recorrido que se dirige precisamente hacia ésta. En contrapicada se capta a los bueyes por abajo, como trepándose a la cámara, como sugiriendo el mundo de la naturaleza que se impone avasallante. (Fig. 15).



(Fig. 15)

En *Pueblerina* se proponen dos espacios como elementos estructurantes de la interpretación del mundo: el campo y la ciudad. El primero se asocia a la naturaleza, su índice visual es el paisaje agrícola que sugiere lo nutricional, lo

ilimitado, la libertad, y donde la esperanza es una posibilidad. El segundo se asocia a la civilización, su índice visual es el mundo de concreto, de los edificios, que sugiere lo estéril, lo limitado, y donde la esperanza no se contempla. Es una propuesta de espacios categóricos, maniqueístas, donde un punto medio: el suburbio, por ejemplo, no existe. Julia Tuñón ha destacado que en otras películas del Indio, donde los espacios campo-ciudad se ponen a cuadro, se revelan otros juegos de opuestos: en el campo, los ritos tienen ritmos y procesos cíclicos, mientras los urbanos responden a una lógica lineal; en el campo los personajes paisaje se oponen a los personajes urbanos fragmentados; los primeros llevan un ritmo de vida apacible, mientras que los segundos son vertiginosos; en el campo, se vive en la comunidad; en la ciudad, se padece la soledad.⁶¹

En *Pueblerina*, la vuelta a la tierra, al lugar de origen, se impone como un destino mítico: y fílmicamente parece acentuarse por el recurso de las constantes disolvencias (un total de cinco) que hacen aparecer y desaparecer a Aurelio en el camino de un campo eterno, hasta llegar a su pueblo. Los lentos paneos contribuyen para esta atmósfera.

Desde lo alto de un risco, un plano largo lo capta; se detiene Aurelio a mirar a su pueblo que se distingue hacia abajo. El hombre, muy erguido, parece revitalizado, ya no camina incierto como cuando salió de la cárcel. El campo está iluminado, parece brillar. Aquí la cámara permanece fija, y encuadra a Aurelio por la espalda, encarando al campo, una música suave se escucha. Un *medium close up* en cámara fija atrapa el rostro de Aurelio contemplativo (Fig. 16).

⁶¹ Julia Tuñón, "Ritos y ritmos...", *op. cit.*, p. 197 y ss.



(Fig. 16)

En esa atmósfera mística el campo el campo se presume vital, “porque está vivo”, no es materia inerte, es capaz de dirigirse a sus pobladores. Como la voz en *off* que en una atmósfera, esencialista, se dirige a Aurelio, cuando éste vuelve a su casa, para señalarle que a uno lo hace su tierra: “este es tu pueblo.... te hiciste hombre respirando el olor de la milpa”. Y reclama un vínculo antiquísimo con los hombres, más fuerte incluso, que el lazo sanguíneo maternal: “no importa que vuelvas marcado por el hierro de la condena, la tierra de uno es la primera madre, ¿y acaso a una madre le importa que su hijo venga de purgar una condena?” (Fig. 17)



(Fig. 17)

Ricardo Muñoz Suay a este respecto, ha señalado que para Emilio Fernández la naturaleza es el primer personaje y de ahí su sentido plástico.⁶² En sus imágenes se plasma el tema naturaleza pero también el de la civilización, el Indio no juzga, expone sin resolver, pues la contradicción puede cohabitar, como en el arte barroco,⁶³ en su cine la naturaleza suele ser no sólo un paisaje, sino también un personaje decisivo.

Pueblerina construye una propuesta de nación, pero que toma como espacio simbólico de reconocimiento, el ámbito geográfico local, el terruño; la patria como sustrato de la nación. Representada por un campo que se presume infinito, de ahí los planos ampliamente abiertos, que dejan ver las veredas, las montañas y el cielo. Los lentos paneos, parecen apuntalar esta sensación porque abre los espacios.

Pero también recrea un espacio eterno: en más de una ocasión aparecen los inmemoriales volcanes: el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, suponiendo a su vez, un juego de opuestos generadores de vida: lo masculino y lo femenino. Y es que en la película se alude a un México esencial. Donde el tiempo no transcurre, no altera las cosas. Es un mundo hecho de una vez y para siempre. Uno que para ser tiene que repetirse. Si algún paralelismo hay en esa visión esencial es la de la concepción ancestral del tiempo, al respecto Octavio Paz señala que para las sociedades antiguas “[...] el arquetipo temporal, el modelo del presente y del futuro, es el pasado. No el pasado reciente, sino un pasado inmemorial que está

⁶² Ricardo Muñoz Suay, cit. pos., Julia Tuñón, “Emilio Fernández: un regard derrière les grilles”, en Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinéma mexicain*, París, Editions du Centre Pompidou paris, 1992, p. 216.

⁶³ *Idem.*

más allá de todos los pasados, en el origen del origen [...] para nosotros el tiempo es portador del cambio, para los antiguos es el agente que lo suprime.”⁶⁴

El México esencial campirano vibra en *Pueblerina* y también en otros filmes del Indio, quien solía decir “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... y declaraba por eso su interés en mostrar el campo, porque ‘ahí nunca pasa nada’, ‘todo es igual siempre’.”⁶⁵ (Fig. 18).



(Fig. 18).

La existencia humana transcurre siempre en un mismo e irremediable destino. En una especie de mítico Sísifo, aquel personaje condenado a cargar una piedra hasta lo alto de una montaña, una vez que llegaba a la cresta la piedra se le caía y tenía que levantarla nuevamente y empezar el ascenso.

En *Pueblerina* la exaltación del espacio campirano es tal que la mayor parte de la película transcurre ahí, sólo seis lugares aparecen en pantalla como espacios cerrados: la celda de Aurelio, la casa de Paloma, la casa de Aurelio, la comisaría, la iglesia y la cantina, mismos que ocupan sólo unos minutos a cuadro.

⁶⁴ Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, Colombia, La oveja negra, 1985, p. 16.

⁶⁵ Julia Tuñón, “Ritos y ritmos...”, *op. cit.*, p. 202.

Ciertamente, cada uno de estos espacios tiene una aura institucional significativa: la celda y la comisaría como el espacio del control legal; la casa de Paloma y Aurelio como el territorio de lo privado; la iglesia como el sitio del control ideológico; y la cantina como el lugar de la socialización.

La exhibición del paisaje como recurso para exaltar el terruño se impone, sin duda en esta película, lo cual no resulta novedoso, pues “Los géneros de paisaje y de costumbres han sido temas centrales en la producción artística americana de los siglos XIX y XX e indudablemente sirven de eje referencial para entender no solamente los caminos del arte, en el continente, sino la formación de basamentos territoriales y la consolidación de tradiciones que fueron sustentando la idea de la nación.”⁶⁶

En el caso mexicano se puede identificar dicha tradición practicada primero en la pintura, como lo hace notar Esther Acevedo: “El paisaje fue transcrito por los artistas decimonónicos a principios de ese siglo, como producto de la observación factual de la naturaleza que fijaba lo local en su percepción. En el último tercio del siglo XIX, el renombrado escritor liberal Ignacio Manuel Altamirano [...] en su llamado a la creación de una escuela mexicana, creó un vínculo entre la descripción del paisaje y el sentimiento de nación.”⁶⁷ (Fig. 19).

⁶⁶ Rodrigo Gutiérrez Viguales, “El papel de las artes en las identidades nacionales”, en *Historia mexicana*, México, COLMEX, vol. LIII, núm. 2, octubre-diciembre, 2003, p. 355.

⁶⁷ Esther Acevedo, “De lo nacional a lo arquetípico: la desterritorialización del paisaje (1900-1950)”, en Esther Acevedo (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México, la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2002, p. 92.



(Fig. 19)

Pero la naturaleza que deja ver *Pueblerina*, parece estar en contradicción con el mundo humano: las parroquianas que ven llegar a Aurelio lo condenan y atizan: “hay veces que no vale la pena regresar a la tierra de uno nunca”. Una sucesión de rostros anuncia el arribo de Aurelio al pueblo; en un plano general son captadas unas mujeres que miran sorprendidas el paso del ex presidiario, más adelante otras recrean una rígida composición: en medio de unas delgadas y altas cactáceas se encuentran dos mujeres inmóviles, integrando un paisaje⁶⁸ regio que cuya composición guarda las líneas verticales (Fig. 20).



(Fig. 20)

⁶⁸ Julia Tuñón ha explorado la relación de los personajes-paisaje en el cine del Indio, véase *Los rostros de un mito...*, op. cit.

El paso de Aurelio convoca la presencia de muchos rostros, en la pantalla en cámara fija y corte directo parecen sumarse unos tras otros, en una condena colectiva: aparecen adultos, ancianos, mujeres y hombres, jóvenes, niños.

La música es más dramática y con mayor volumen conforme el recién llegado avanza hacia la iglesia. Mujeres corren despavoridas. El rostro de Aurelio capturado en contrapicado se ve enhiesto, seguro.

La música cambia de pronto y se reduce a una simple nota discordante, sin armonía, en ese momento se ve a unos parroquianos en plano general y en cámara fija que hablan de que el ex pr esidiario ha vuelto para v engarse. Enseguida sale un hombre a caballo diciendo que va a avisarle “a los jefes” que Aurelio está en el pueblo. El ritmo de la escena es vertiginoso y rompe con la lentitud anterior en un rápido paneo.

Sin duda esta secuencia hace un planteamiento significativo: por un lado está la presencia de una naturaleza esencial, maternal, protectora, que espera el retorno del hijo; pero por el otro está el mundo de los hombres, con quienes incluso, el terruño se comparte, que resulta inquisidor, inconmovible ante Aurelio porque ahora carga con el estigma de ser un condenado de la ley, por el orden institucional. La vuelta a la tierra prometida no augura la felicidad y dos mundos parecen repelerse: el de la naturaleza y el de la civilización.

La relación hombres-campo es constantemente reiterada en la cinta. Así se puede ver en la amplia secuencia (de 4 minutos 48 segundos de duración) que muestra a Aurelio y Paloma efectuar el proceso de la siembra del maíz, desde que se abre la tierra hasta que levantan la cosecha.

Con unas escenas que abren poco a poco la pantalla, como germinando y creciendo, aparece por medio de *close up*, un trozo de tronco rasgando la tierra; luego, mediante un *medium close up* se ve el rostro de Aurelio haciendo esfuerzo, en seguida un plano general lo muestra trabajando en el campo, abriendo el surco, un plano largo lo muestra en la grandiosidad del espacio campirano, ahí aparecen Paloma y su hijo, que son capturados con relajados paneos y dollys (Fig. 21).



(Fig. 21)

La escena presume un universo edénico en equilibrio: el cielo, la tierra, el mundo animal, el hombre, la mujer y el niño. Luego, la cámara privilegia a Paloma, la descubre en un dolly caminando sobre los surcos, un plano medio la toma de la cintura hacia abajo, dejando ver sus pies entre la tierra, después, en contrapicada, se le ve arrojando la semilla; una toma en picada deja ver el pie de Paloma presionando la tierra (Fig. 22).



(Fig. 22)

Una disolvenca marca el paso del tiempo y en *close up* muestra unas manos arrojando con tierra una pequeña milpa; mediante otra disolvenca aparece la milpa pero ahora grande; con un *tilt up* se descubre a la planta desde la tierra hasta la punta. Otra disolvenca hace aparecer en un plano largo la abundante milpa de Aurelio. La música no ha dejado de sonar desde que inició esta secuencia, como homogenizando el proceso. Otra disolvenca de transición muestra a la familia levantando la siembra, transportarlo en costales; luego una cámara fija capta a Aurelio lanzándose sobre el maíz, lo acompaña una música festiva, misma que se escucha mientras desgranar el maíz. Hasta ahora la secuencia se desarrolla sin diálogos. Pero una última escena cierra desafiante estas imágenes descriptivas de la siembra de maíz. Al preguntar Paloma a Aurelio qué harán pues los González compran todo el maíz de la zona, Aurelio responde que no, que él lo venderá en otra parte.

Pero no sólo las imágenes destacan el principio del *El hombre y la mujer hechos a la Tierra*. Los discursos afianzan la pertenencia a ésta: “No pierdas nunca la fe en nuestra tierra, Paloma. Hay que seguir adelante, no importa lo que amenace. Hay que ser firmes como los volcanes que dios puso allí y que nadie puede mover.” En la imagen, con una cámara fija, se ven las figuras de Aurelio, Paloma y su hijo, la oscuridad y la penumbra de la imagen unifica las siluetas de los cerros, árboles y arbustos. Al fondo, destacan los trazos del Iztaccíhuatl (Fig. 23).



(Fig. 23)

Hay la insinuación de que uno pertenece a su tierra como raíces de maíz. En un peculiar diálogo sólo con el pensamiento; ella dice: “Vámonos a otra tierra”. Él responde: “La tierra somos nosotros, todo lo que somos está ahí en los surcos, no na da m ás sembramos maíz y frijol, ahí se mbramos nuestro corazón, óy elo llamarnos, nos reclama porque lo abandonamos.” Es la voz de la patria, el terruño primigenio. Este discurso será constante en algunas películas del Indio Fernández, así ocurre, por ejemplo, en *Flor silvestre*.

Pero la construcción fílmica del terruño desde *Pueblerina* no sólo se vale de la fuerza de la imagen, también recurre al dispositivo musical, e n e ste ca so la música ranchera. Que a veces proviene de una guitarra suave y melancólica que llena la atmósfera campirana. Roger Bartra destaca la condición melancólica, frente a la estampa campirana mexicana de un edén subvertido.⁶⁹

La música, en la película que nos ocupa, acompaña distintos momentos de la vida cotidiana de los hombres del campo, con lo cual se propone una vida campirana romantizada por la armonía musical, ya sea en el paseo por la vereda, como cuando Aurelio vuelve a su tierra; en las celebraciones colectivas, como en

⁶⁹ Roger Bartra, *op. cit.*, p.33 y ss.

la fiesta del pueblo; o en las celebraciones personales, como en la boda de Aurelio y Paloma. En *Pueblerina* está la música ranchera: *Chiquitita*, *Dos arbolitos*, *Tú sólo tú*, *La Paloma*, y también un son jarocho.

Como sostiene Ricardo Pérez Montfort “ Las llamadas ‘ figuras representativas del folklore nacional’ o si se quiere de ‘ lo típico mexicano’, se constituyeron [...] por ejemplo a través de estilos musicales como el del mariachi o el del son jarocho.”⁷⁰ Mismas que luego se incorporaron a fórmulas expresivas como el cine para consolidar la imagen de lo mexicano, porque ahí está la música del terruño.⁷¹

El mundo de los hombres que construye *Pueblerina*, en el ámbito de la justicia, revela un mundo que se desea regido por las leyes, aunque a veces para que éstas rindan efecto requieren de la violación de la ley misma, así por ejemplo, se sabe que los caciques Julio y Ramiro han impuesto al delegado del pueblo. Pese a que más de una ocasión éste se niega a corromper la ley, los intentos de los hermanos no cesarán. Se advierte entonces un campo en tensión: donde las relaciones de organización social comunitarias son alteradas por los preceptos institucionales. La ley va más allá de la tradición y la amistad. Los intentos aparecen en distintos momentos: ya cuando van a ver al delegado y exigirle que encarcele a Aurelio, ya cuando pretenden le quite a Paloma a su hijo y devolverlo a su legítimo padre: Julio. Pese a todo, se advierte un mundo regido por el

⁷⁰ Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México, CIESAS, 2007, p. 305.

⁷¹ *Ibidem*.

cacicazgo que altera la vida del pueblo: amenaza a la autoridad y amenaza a los pobladores.

En *Pueblerina* lo festivo del *paí saje ca mpirano* parece contrastar con lo festivo en la vida de Aurelio y Paloma. El momento cumbre de esto ocurre en su fiesta de bodas. La larga secuencia (dura 17 minutos y 22 segundos), muestra a la pareja haciendo los preparativos para la fiesta. Un plano largo los capta: las mesas están listas, Paloma cocina, Aurelio y Felipe colocan adornos de papel de china. Una música alegre los acompaña. Un *medium close up* muestra a Paloma con vestido nuevo sazonar el mole, la cámara mediante cortes directos muestra otros momentos de los preparativos. Salvo uno, entre Aurelio y Felipe, no hay más diálogos, la familia está ensimismada en su faena (Fig. 24).



(Fig. 14)

Un *close up* al mole se une a un fundido negro. Se oye un ruido atropellado de música, luego se ve la sombra de Aurelio en el suelo acompañado de otras sombras irreconocibles, como un cuadro abstracto, ¿fantasmal?, ¿premonitorio? La cámara sube y captura en picada a Aurelio, cabizbajo, todo está listo: las mesas puestas, los adornos, la comida. Una tímida musiquilla contrasta con la imagen de un grupo de soneros que en silencio miran taciturnos. Silencio y vacío.

Un *zoom in* se ampara del niño Felipe, pero se acerca sólo para mostrar su rostro descompuesto. Sale Paloma vestida elegante, una cámara en picada muestra la escena, se ven desolados. Un *close up* a Aurelio y Paloma ace ntúa su desconcierto. Un plano general capta a Aurelio salir a la calle y mirar a los alrededores, todo está vacío, parece un pueblo fantasma, el aullido de un coyote parece confirmar esto.

Un fundido negro hace aparecer luego a la familia dentro de su casa, intentan salvar solos la fiesta, Felipe no ha soportado el desaire y se ha quedado dormido. Aurelio y Paloma intentan encarar la ofensa con música: “fuerte para que se oiga en el pueblo que estamos contentos, de fiesta” sentencia Aurelio. No comen pero beben. Bailan un son: *La Paloma*, planos largos y generales captan la penosa escena: la casa solitaria y ellos bailan sobre una tarima. La música alegre no logra contagiar la imagen y finalmente Paloma se derrumba y no baila más. Derrotados, aparece luego la pareja en el suelo, tristes, él toca la guitarra y bebe; cantan *El Abandonado*; planos largos y *close ups* entre sombras los descubren. Aurelio está muy borracho, ella lo levanta y lo lleva adentro de la casa. Un *close up* muestra la guitarra y una botella en el suelo, como una analogía de ellos, derrotados. (Fig. 25).



(Fig. 25)

Un plano general cierra la secuencia, la cámara fija los descubre en su habitación, en penumbras, él acostado en un catre, ella en el piso y recostada en los pies de Aurelio, éste borracho lanza una última batalla ahora de injurias contra la muerte simbólica que les ha impuesto su comunidad, hasta que se queda dormido, un fundido en negro cierra la secuencia.

Aunque aquí habría que destacar el lado feroz de ese cosmos campirano, regido por el destino y la tragedia: Paloma y Aurelio se quedan solos entre los “suyos”, pues el pueblo no asiste a su fiesta de bodas. Ese espacio que se pretende justo, basado en la ley, es sometido por el poder de los caciques, quienes han amenazado a los pobladores para no asistir a la fiesta de la pareja. Para Julia Tuñón “en *Pueblerina* el desaire de los amigos de Paloma y Aurelio por su boda es un drama medular: representa la imposibilidad de vivir como seres independientes en el paraíso.”⁷²

Pese a que el filme presenta una existencia complicada para Aurelio y Paloma, propone una vida con aspiraciones de cambio, quizás dos momentos señalan esa noción: cuando Aurelio se entera de que Paloma tiene un hijo, no la rechaza al contrario la acepta y le pide casarse con ella, contrario a la percepción “común” de no aceptarla porque es una “mujer manchada”, como ella misma argumenta. Por otro lado, está el momento en que Aurelio decide vender su maíz la reguladora, rompiendo con la obligación de venderlo a los caciques del pueblo.

El hecho plantea otro campo en tensión, conformado por la oposición entre tradición y modernidad, revestido en el tema de la economía agrícola. La

⁷² Julia Tuñón, “Ritos y ritmos...”, *op. cit.*, p. 206.

regulación en la compra de los granos por el Estado, provoca resistencia y violencia de un cacicazgo que apuesta a la transacción tradicional que “los respalda”. Aquí cabe destacar que en el discurso fílmico del Indio Fernández hay resonancias de los postulados políticos del cardenismo, donde los temas agrarios y la vida de los campesinos se ponen en relieve. Con ellos, el Indio construye una retórica de la revolución que difunde en imágenes, y también en retórica como lo hace recordar Aurelio cuando señala: “la tierra es de quien la trabaja y yo he venido a trabajarla”.

En *Pueblerina* lo azaroso ocupa un lugar significativo, pues esta circunstancia resulta definitiva en la vida de Aurelio, pues su progreso resulta también de sus triunfos y apuestas en distintos juegos: en las cartas, en las peleas de gallos, o en las competencias a caballo. Pero es un universo donde el progreso que puede radicar en la suerte parece condenado a lo efímero.

Quizá la última secuencia, la pelea entre Aurelio y los caciques, sintetiza gran parte del postulado de *Pueblerina*. Con un plano extremadamente largo y en un enorme campo, se protagoniza el encuentro de las fuerzas oponentes: una que intenta romper inercias: Aurelio, y las que resisten, que apuestan a la inmovilidad: los caciques. Lo vertiginoso del momento lo anuncia la música, pero también los sucesivos e inmediatos encuadres: *medium close up*, *close up*, y planos largos, que capturan la batalla. El cosmos campirano está desatado: lo femenino que contempla, mientras los hombres luchan, los caballos que corren veloces en medio de un campo inmenso y un enorme cielo anubarrado. Las sombras que cruzan y los truenos en el cielo enmarcan la muerte de los caciques, pero también

la partida de Aurelio y Paloma para prolongar su diáspora perpetua (Fig. 26). En estas escenas en claroscuro se revela la idea particular que tiene el Indio Fernández, sobre México, él “[...] transpira un concepto de país esencial, y como tal eterno, ahistórico, amoral. Un país eterno y sagrado. En este principio radica su nacionalismo.”⁷³



(Fig. 26)

⁷³ *Idem.*

CAPÍTULO 5. LOS SÍMBOLOS DE LA NACIÓN EN IMPUGNACIÓN, UNA MIRADA DESDE LAS PRÁCTICAS VISUALES

5.1 LOS SÍMBOLOS DE LA NACIÓN EN REBELIÓN

Si bien el uso de los símbolos fundacionales de la nación, o aquí propuestos como de larga duración, se construyeron a través del tiempo en distintos relatos y soportes, su condición de representación sufrió un cambio importante apenas rebasada la segunda mitad del siglo XX, en mucho influida por la atmósfera de crisis social y política que experimentó el país hacia esas décadas. En una especie de vaivén, la crisis en el ámbito sociopolítico alteró el trato y las transacciones de las imágenes de los símbolos de la nación, historiar brevemente ese derrotero es lo que emprendemos a continuación.

5.2 LA IMPUGNACIÓN VISUAL EN 1968

Quizá un momento decisivo en los nuevos usos de la simbólica nacional mexicana, en la época reciente, ocurre durante la década de 1960, en especial a partir del movimiento estudiantil de 1968.¹ Este movimiento fue el primer acontecimiento sociopolítico de gran dimensión, hacia la segunda mitad del siglo pasado en la historia de México. Aquél cuestionó de manera frontal el ejercicio político del gobierno priista imperante. Paulatinamente, el movimiento se transformó en una vanguardia que no sólo propuso, sino que también organizó y llevó a la práctica, en distintos órdenes, su propuesta ideológico-política. Entre los aspectos más relevantes que alcanzó el movimiento fue que logró un importante respaldo de distintos sectores de la sociedad civil de

¹ Si bien no es el único momento en que los símbolos de la nación son representados con una dosis de ironía, pues sobre todo la caricatura política desde el siglo XVIII y XIX da cuenta de algunos casos, nos concentramos en la década de los sesenta por que nos parece que algunas fórmulas de expresión y de representación, sobre todo en los discursos audiovisuales contemporáneos, encuentran ahí un primer impulso. Para el caso de la caricatura crítica del siglo XVIII y XIX, se puede consultar: Rafael Barajas, *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate (1826-1872)*, México, CNCA/FCE/Fundación Miguel Alemán, 2000; también: Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria*, México, Taurus, 2006, o Armando Casas (coordinación), *Un país de caricatura. La caricatura mexicana del siglo XIX*, DVD, México, UNAM, 2008.

aquellos días. También cabe destacar que, independientemente del fatal desenlace que tuvo, con la salvaje violencia que le propinó el gobierno el 2 de octubre de 1968, su influencia fue importante en los cambios políticos y sociales que experimentó el país en años posteriores.

Si bien al movimiento estudiantil, lo definen varias actitudes, una parece fundamental: la rebeldía² para atreverse. Y es que el activismo estudiantil se atrevió a desafiar al gobierno no sólo en sus bases estructurales y jurídicas, sino que también lo hizo en el plano de las representaciones simbólicas que sobre él existían, y que lo consagraban como una entidad prácticamente intocable. Para Bronislaw Baczko, toda lucha política demanda un ingrediente ineludible: la puesta en acción del universo simbólico, el cual no es sino una variante de la confrontación directa, pues en todo conflicto social “Las acciones mismas de las fuerzas presentes tienen condiciones simbólicas de posibilidad [que son aquellas] imágenes exaltantes y magnificadas de los objetivos a alcanzar [...] ¿cómo separar en este tipo de conflictos a los agentes y sus actos de las ideas-imágenes que ellos se dan a sí mismos y a sus adversarios?”³, señala.

Los activistas de los sesenta impugnaron los relatos del discurso oficial, produciendo consignas visuales, sintetizadas en pancartas, carteles y volantes,

² A decir de varios participantes del movimiento estudiantil de 1968, a éste lo impulsa la rebeldía juvenil que explotó ante diversos acontecimientos: el agotamiento del discurso político oficial posrevolucionario, el ejercicio autoritario del poder, la injusta guerra de Vietnam, el bloqueo a Cuba y el derecho a simpatizar con la Unión Soviética. Para Marcelino Perelló, “La juventud estaba aburrida de la hueva de los adultos, de un mundo donde todo era blanco y negro, desde la televisión hasta la ropa interior, la rebeldía llega en los sesenta con el color, el cine y el rock” y ese impulso los anima a ver y hacer el mundo de otra manera. Incluso para Amado Campos Lemus, el cine puso su dosis a esta atmósfera de rebeldía con la película *Rebelde sin causa*, protagonizada por James Dean, y que en cierta medida incidió en sus actitudes. Cfr. *El memorial del 68*, documental, DVD, Programa 1: “El milagro mexicano”, 55 min., productor: Nicolás Echevarría, México, UNAM, 2008.

³ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*, Argentina, Nueva Visión, 1984, p. 17.

principalmente. A decir de los protagonistas: “la importancia de la producción gráfica del movimiento radica en su carácter testimonial y en las particulares condiciones en que se realizó: sin otras intenciones que la de responder a las necesidades inmediatas de la propagandización, y romper el cerco de mentiras y deformaciones [que sobre el movimiento se habían hecho] por medio de los vastos aparatos de ideologización masiva.”⁴ Es importante destacar que la propaganda que utilizaron los estudiantes fue elaborada por los propios alumnos de la Escuela Nacional de Artes plásticas (San Carlos), y posteriormente, de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura (La Esmeralda), hecho que hace resaltar, por un lado, la incorporación de las artes plásticas como medio para la confrontación política, en una estrategia que esbozaba, acaso, el interés sugerido por Walter Benjamín: “la necesaria e inminente politización del arte” como medio para la liberación⁵; y por otro, la calidad de los trabajos propagandísticos.⁶

Resulta interesante acercarnos al itinerario que siguieron estas imágenes en rebelión, tanto en lo formal como en las temáticas que desarrolló,

⁴ Grupo Mira, *La gráfica del 68, homenaje al movimiento estudiantil*, México, Grupo Mira, 1981, p. 15.

⁵ Aun cuando la reflexión del pensador alemán gira en torno al cine, bien cabe por extensión, para pensar otras artes. Cfr. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, México, Taurus, 1999, pp. 17 y ss.

⁶ Si bien los protagonistas del movimiento estudiantil subrayan la influencia del material propagandístico de revistas provenientes de Cuba y la URSS, en la articulación de su propio repertorio visual, también aceptan su interés por explotar en éste distintas propuestas formales, desde las tenidas como clásicas, hasta las experimentales, ya que el movimiento permitió esa libertad. Cfr. *El memorial del 68, op. cit.*; también en: *Subversiones de la memoria*, documental, DVD, disco 2, 55 min., “El movimiento estudiantil del 68 y la Escuela Nacional de Artes Plásticas”, México, MUAC-UNAM, 2008. Hay que recordar también que en los 60 en la Escuela de San Carlos como en las Artes Plásticas en general se vivía “...una era de búsqueda de nuevas formas de expresión, experimentación técnica y desarrollo de otros métodos de trabajo, en grupo o individualmente”, y estas búsquedas se plasmaron indiscutiblemente en la propaganda del movimiento estudiantil. Cfr. *La gráfica del 68..., op. cit.*, p. 18.

pues la gráfica del 68 experimentó al menos tres etapas: en la primera, predominaron los grabados del Taller de la Gráfica Popular (TGP), luego, le siguió una etapa donde destacó la caricatura, y finalmente una en la que predominó el diseño⁷. En la primera, el interés consistió en recuperar una tradición visual, cuya naturaleza impugnadora se acomodaba para los fines del movimiento. Como se recordará, el TGP fundado en 1937, fue uno de los grupos artísticos que conformó la corriente conocida como Escuela Mexicana, cuyo objetivo fue plasmar en imágenes, el relato revolucionario de 1910, y dónde los tópicos nacionalistas eran ampliamente difundidos, las escenas donde se veía al campesino sufriente o en rebelión también fueron una constante. Estos rasgos hicieron que la estilística del TGP se convirtiera en un lenguaje formal para la crítica social. (Fig. 1).



(Fig. 1)

Si bien el movimiento estudiantil no dudó en incorporar la técnica del TGP en su repertorio visual, sí generó un cambio temático, pues no recreó las atmosferas campesinas clásicas, sino que en su trabajo aparecieron las atmósferas urbanas. (Fig. 2).

⁷ Cfr. Los testimonios de los actores en: "El movimiento estudiantil del 68 y la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en *Subversiones de la memoria*, op. cit.



(Fig. 2)

Otros soportes, en la historia visual mexicana, también hicieron uso de las aportaciones del TGP, en la producción de sus propios relatos, particularmente cuando su afán buscó exaltar los tópicos nacionalistas, entre ellos: el cine. Basta recordar aquí dos producciones de Emilio Fernández: *Río Escondido* y *Pueblerina* películas en cuyos créditos, como mencionamos antes, el *Indio* incorporó el trabajo de Leopoldo Méndez, miembro distinguido del TGP.



(Fig. 3)

En el abanico de consignas visuales estudiantiles, se desarrolló también la caricatura. La añeja función de esta fórmula y su naturaleza crítica, no tardó en figurar de distintas maneras en la propaganda política: pegas, volantes, carteles, mantas, pintas, etcétera. Bien se puede sostener que durante 1968, la caricatura en México tomó un nuevo impulso, que se

manifestó con el surgimiento de personajes dispuestos a practicar dicho arte⁸, pero también porque en esos días la caricatura salió de los espacios convencionales a los que se había acostumbrado: la prensa y las revistas de entonces. Salir de estos medios, algunos proclives u otros vigilados por el Estado, dio la posibilidad de plantear, desde el espacio público, una crítica radical a las instituciones, personajes y símbolos del discurso oficial. (Fig. 4).



(Fig. 4)

Finalmente, el uso del diseño gráfico en boga para construir los mensajes visuales, consolidó la aspiración libertaria del movimiento; en especial, en lo que toca a su confección, pues la materialidad de aquéllos, su producción y circulación respondió a estrategias eclécticas, que incluían, en el

⁸ Entre los caricaturistas destacados está Rogelio Naranjo, quien trazó una de las imágenes emblemáticas del movimiento: la de Demetrio Vallejo que se usó en distintos tipos de propaganda. A raíz de los acontecimientos de 1968, Naranjo decidió abandonar la pintura, la cual estaba estudiando y dedicarse a la caricatura política: "El 68 fue importante para mí porque decidí que ya no iba a pintar. [...] En el 68 yo sentí mucha rabia, como la sentimos todos y en mi forma de de dibujar tan minuciosa descargué mi rabia, traté con toda impiedad a los políticos –sobre todo a Díaz Ordaz– y eso he mantenido hasta la fecha. Trabajar con paciencia no quiere decir que no haya rabia. Frente a la soledad de la hoja en blanco fui sintiendo un rencor muy profundo contra los culpables de la injusticia". Cfr. Julio Scherer, *Los presidentes en su tinta, por Naranjo*, México, Ediciones Proceso, 1998, p. 13. Otro personaje importante fue Eduardo de Río, *Rius*, quien participó ampliamente con su trabajo, *Rius*, produjo otra de las imágenes históricas del movimiento: la del soldado-gorila que se reprodujo en distintos materiales. Cfr. *Subversiones de la memoria, op. cit.*,

ámbito semántico, por ejemplo, la ironía: al convertir los símbolos producidos por el gobierno para festejar los juegos olímpicos, en un relato de crítica social. Las corrientes estilísticas también estaban presentes: desde el minimalismo, el expresionismo o el arte pop. (Fig. 5).



(Fig. 5)

Asimismo, la técnica de reproducción fue evidente: “Las prensas, los roles de pruebas y todo tipo de medios de impresión fueron utilizados; en algunas ocasiones un grabado se combinaba con tipografía compuesta a mano o se rayaba directamente sobre el esténcil para mimeógrafo. También se utilizó la serigrafía –aprovechada anteriormente sólo por las empresas publicitarias- y en menor proporción se acudió al fotograbado y al offset.”⁹ En cuanto a su

⁹ Grupo Mira, *La gráfica del 68...*, op., cit., p. 21.

circulación, cabe destacar que: "...varias posibilidades de comunicación fueron puestas en práctica; desde una pega, en rollos de papel engomado, o el volante grabado, [...] carteles de diversas dimensiones",¹⁰ y la colocación de éstos en los postes de la ciudad o el transporte público. (Fig. 6).



Fig. 6

En toda esta producción visual, se puede observar el vaivén simbólico que se puso en juego: imágenes que denuncian el ataque a los jóvenes, otras que demandan la libertad de los presos políticos y la de expresión, unas más que plasman el optimismo de la rebelión, y otras que irrumpen impugnadoras: aquellas que exponen "[...] los símbolos nacionales tratados en imágenes satíricas".¹¹ En el campo de la confrontación simbólica esto resulta significativo, pues revela un quiebre en el uso y función de estos dispositivos desde donde se proclama realmente a la nación, pues como señala Tomás Pérez Vejo: "Las naciones se inventan pero no a partir de decretos y normas políticas, sino de valores simbólicos y culturales".¹² Es decir, el movimiento estudiantil al trastocar los símbolos de la cadena imaginaria de la nación, reveló que éstos son susceptibles de desmoronarse, cuando en ellos deja de vibrar el aura que

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² Tomás Pérez vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, España, Ediciones Nobel, 1999, p. 17.

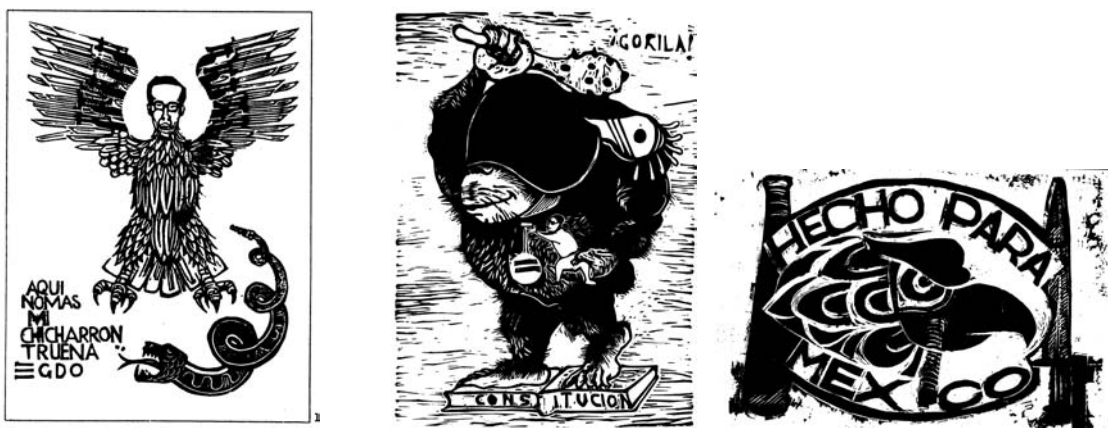
los postula. Pierre Bourdieu, nos ayuda a pensar este punto, el pensador francés sostiene que: “[...] los sistemas simbólicos no pueden ejercer poder estructurante sino porque son estructurados. El poder simbólico es un poder de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden gnoseológico: el sentido inmediato del mundo (y, en particular, del mundo social)”¹³ y añade: “Los símbolos son los instrumentos por excelencia de la ‘integración social’: [...] hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo social, que contribuye fundamentalmente a la reproducción del orden social: la integración ‘lógica’ es la condición de la integración ‘moral’”.¹⁴ En el discurso visual de 1968, los símbolos preludian ese choque: el de la integración lógica contra la exigencia moral: pues la política autoritaria desagarró el entramado social, y fue suficiente para cuestionar la simbólica oficial de la nación. Diversos emblemas de ésta fueron recreados e impugnados por los relatos del movimiento estudiantil, pero no se quedaron sólo ahí, años después, la estrategia visual fue utilizada por otras manifestaciones artísticas, que propusieron otro abanico de significados, entre éstos los que produjo el campo cinematográfico, como veremos adelante; en particular con el cine de Luis Estrada.

Cabe destacar, que el itinerario de los símbolos de la nación como emblemas deconstruidos, no fue total ni contundente en un solo momento, más bien fue paulatino y con brechas de tensión. Así, por ejemplo, en el 68 los símbolos ironizados y reiterados fueron: la imagen del presidente, la constitución, algunos iconos de la nación, y el ejército¹⁵. (Fig. 7).

¹³ Pierre Bourdieu, “Sobre el poder simbólico”, en *Intelectuales, política y poder*, Argentina, UBA/EUDEBA, 2000, p. 67.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Es interesante subrayar que pese a que el movimiento estudiantil abrió una lucha en contra del sistema político imperante, en aquél subyace un interés por reivindicar el significado de la



(Fig. 7)

Hacia la década de 1970, las artes mexicanas miraron hacia otros rumbos, y los referentes de la nación tuvieron nula presencia en las expresiones visuales, las búsquedas estéticas por esos días cabalgaron más por los senderos de la experimentación. Es hacia la década de 1980, cuando los tópicos de la nación vuelven a aparecer, en esta ocasión desde las artes plásticas, pero con soluciones hasta entonces no imaginadas y mucho menos practicadas.

5.3 OTRAS IMÁGENES EN REBELIÓN: 1980

El arte mexicano en la década de 1980, se explica como un mosaico de diversidad vibrante, pues ahí se encuentran los estilos clásicos, los conceptuales, los abstractos, los hiperrealistas, y los neobarrocos; en las propuestas formales ocurre lo mismo: el cuadro de caballete, el collage, el arte objeto, los cuadros extrabidimensionales, o la instalación se practican vigorosamente; la amplitud temática también abrió el abanico de posibilidades, ahí se manifestó: la búsqueda intimista, la reflexión feminista, la diversidad

nación. Si en algunos puntos los estudiantes plantean rupturas, en otros, en su proceder, ofrecen reivindicaciones a la “suave patria”, basta leer sus documentos, escuchar sus discursos, ver las imágenes que produjeron, donde a propósito, la bandera jamás fue pretexto para la ironía. Los mismos testimonios de los protagonistas hablan del orgullo por la nación. Cfr. *El memorial del 68*, op. cit.

sexual, la encrucijada de la modernidad, pero también saltó a la escena un movimiento particular: el neomexicanismo o neonacionalismo.¹⁶ Éste propuso regresar la mirada a lo propio, es decir, procuró que los repertorios de sus prácticas visuales giraran en torno de lo nacional. Pero no resucitando literalmente los símbolos que utilizó el discurso oficial durante la primera mitad del siglo XX, sino tomando los emblemas que fluyen en la vida cotidiana, los que apronta la creencia urbana, el rito religioso, o incluso, los iconos que surgen de la industria cultural mexicana, por ejemplo: los personajes del arrabal o los luchadores. Con todos estos elementos se propuso un registro visual, con indiscutible aspiración hacia el bricolage. Si bien varios de los artistas neomexicanistas, optaron por utilizar la simbólica del nacionalismo oficial del siglo pasado, su uso desafió otras posibilidades.

El marco de esas posibilidades, sin duda, lo trazó la atmósfera que vivieron los mexicanos en la década de 1980, y que se presentó como una encrucijada, pues por esos años, México experimentó los embates del neoliberalismo, que acentuó las crisis que en las últimas décadas el país venía sufriendo. Distintas esferas de la vida nacional, encendieron los focos rojos: un alarmante crecimiento de la población, un desempleo en aumento, una alta inflación, dos devaluaciones, disminución del poder adquisitivo, los vaivenes en la industria petrolera, el fraude electoral de 1988, y para cerrar la atmósfera funesta: el terremoto de 1985 que impactó y consternó a la sociedad mexicana. Tomando como alegoría este desastre, Teresa Eckmann señala que “El neomexicanismo emerge de las ruinas de la destrucción y en general de un

¹⁶ Cfr. *La metamorfosis condenada, el arte mexicano de los 80's (1983-1988)*, DVD, 45 min., México, Clío TV, 2008.

estado de impotencia.”¹⁷ Ante ese ambiente desolador los artistas de la corriente neomexicanista, asumen no tener otra ruta sino la de expresar en sus trabajos la sórdida vorágine en la que se sienten inmersos: la sensación de un país en ruinas, la incertidumbre ante el futuro, la necesidad de reivindicarse ante un mundo intolerante (en especial en lo que toca a la preferencia sexual), la incredulidad ante el ejercicio político, y la decepción ante los órganos de aplicación de la justicia. Estas atmósferas aparecen constantemente en sus trabajos, de ahí que “Teresa del Conde se refiera a los pintores mexicanos de 1980, como Los *catastrofistas*, pues afirma que el trabajo de los Neomexicanistas refleja una era de inestabilidad, crisis y en suma una neurosis de identidad”.¹⁸

Y es que el uso de la simbólica identitaria de la nación en el trabajo de los neomexicanistas, no pretende un aleccionamiento cívico, más bien estos artistas se apropian de ese repertorio y lo resignifican, y lo mismo les sirve para plasmar un relato intimista, que un planteamiento de crítica política. En cualquier caso, la representación de los símbolos de la nación se torna polémica. Para algunos artistas, así como para algunos críticos de arte,¹⁹ el iniciador de este movimiento es el artista plástico Enrique Guzmán, si bien gran parte de su trabajo lo realiza en la década de 1970, en algunas de sus obras abundan rasgos que anuncian ya la estética neomexicanista. Así, por ejemplo, en 1973 realiza el cuadro titulado *Símbolos patrios*, en el que de entrada, los elementos que lo componen recrean una extraña atmósfera onírica, pero donde destaca, indiscutiblemente, la bandera mexicana que aparece en primer plano:

¹⁷ Teresa Eckman, *Neomexicanism. Mexican figurative painting and patronage in the 1980's*, EUA, University of New Mexico Press, 2010, p. 7. La traducción es mía.

¹⁸ *Idem*, p. 3.

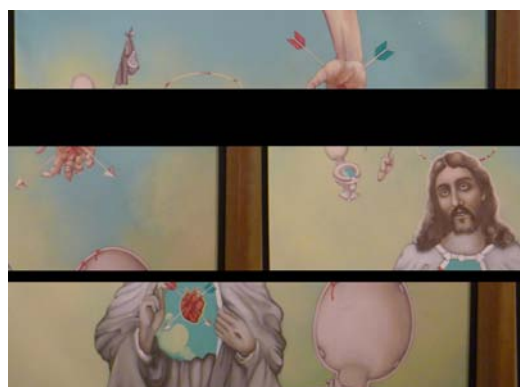
¹⁹ *Idem*, p. 71 y ss.

ahí está el pendón entre las nubes, con su asta y su moharra que apunta al cielo, sus inconfundibles colores en un lienzo en reposo, pero de donde el águila, ha sido súbitamente eliminada y sustituida por un zapato de cuero. (Fig. 8).



(Fig. 8)

En otra obra del mismo autor titulada: *Imagen milagrosa* (1974), la estrategia se repite: circundando la imagen de Jesucristo, se ven varios objetos peculiares, entre ellos una taza de baño y justo arriba de ésta una bandera mexicana. Resulta interesante ese tránsito de los símbolos de la patria, a la esfera de los referentes de la nación susceptibles a la ironía plástica. (Fig. 9).



(Fig. 9)

Julio Galán, de igual manera, utiliza la bandera como elemento para recrear su obra, en el cuadro titulado: *Me quiero morir* (1985), la enseña patria complementa una imagen dominada por un sobrenatural ambiente mexicanista: enmarcado con motivos que recuerdan los populares arreglos florales fúnebres, aparece un personaje que sugiere estar muerto, quizá lo que más anuncia tal circunstancia es el color blanco inanimado que tiene su piel, una cadena que sujeta su muñeca, se extiende en el espacio del lienzo, formando algunas grecas de obvio estilo prehispánico, en la parte superior del cuadro aparece un tendido que refiere al típico adorno mexicano de papel picado, que en este caso forma la frase “me quiero morir”, en la bolsa del saco que trae el personaje, está una bandera mexicana, la cual apenas deja ver con dificultad, el mítico símbolo del águila devorando a la serpiente. (Fig. 10).



Nahúm Zenil, otro artista plástico de la corriente neomexicanista, no obstaculiza el símbolo, sino que va más allá: lo desgarra y asoma su rostro a través de él, esto en la bandera que utiliza en su obra titulada *Madre Patria* (1986). (Fig. 11).



(Fig. 11)

Años más tarde el mismo artista toma nuevamente la bandera para trabajar su obra titulada *¡Oh santa bandera (a Enrique Guzmán)!* y en ésta cruza el sendero de la desacralización del símbolo, y navega hacia la irreverencia radical: en su trabajo, compuesto por tres secciones pictóricas, se ve la bandera con un fondo oscuro, el asta que sostiene a aquélla descende cruzando las secciones del cuadro, hasta culminar en el ano del mismo autor, quien aparece ahí representado desnudo. Tres motivos están presentes en el cuadro: el símbolo de la patria que es ironizado, el homenaje al pintor Enrique Guzmán, y la alusión a la homosexualidad del propio autor de la obra, tema que aborda en otros de sus trabajos. (Fig. 12).



(Fig. 12)

De las estrategias semánticas de la estética neomexicanista, que van de la ironía, la desacralización o la irreverencia de los símbolos de la nación, Adolfo Patiño apuesta por el juego, y de esa manera lo recrea en su propuesta de ready made de la lotería mexicana, donde al centro de la misma aparece la bandera mexicana, cubierta por diversos objetos. (Fig. 13).



(Fig. 13)

En un peculiar rito de desintegración de los símbolos patrios, en especial los de la bandera, Mónica Castillo, plasma su propio acercamiento a éstos en el cuadro: *Sopa Nacional* (1987), en ésta se observa un plato que muestra un paisaje culinario donde los ingredientes son, precisamente, los elementos que constituyen la simbólica del lábaro patrio: serpiente, nopales y una cabeza de águila, al fondo, en lo que supondría un mantel se aprecian los tres colores de la bandera. (Fig. 14).



(Fig.14)

Sin duda, estos trabajos revelan otro trato, otra convivencia, y evidentemente, otro uso a los símbolos de la nación: el sacro reconocimiento de los mismos, aquí es abiertamente impugnado. La irreverencia a la que son sometidos estos emblemas, asimismo, propone otros entendimientos cívicos e históricos. ¿Acaso se trata de la desintegración simbólica de la nación? Eric Hobsbawm propone que la bandera francesa, significó para muchos países el gran símbolo que sintetizaba la independencia y la unidad nacional, de ahí que muchos países en vías de consolidar estos procesos, se dieron a la tarea de construir y levantar su propia insignia, verla, enarbolarla y reconocerla significaba proclamarse como una nación integrada.²⁰ El ataque simbólico a la bandera en la plástica neomexicanista, ondea a contracorriente de este principio; más que recordar con el estandarte el fervor por la unidad nacional, lo utilizan para anunciar a la sociedad mexicana escindida que cierra el siglo XX, para quien la vocación por la unidad, resulta en un acertijo. La naturaleza de la estética neomexicanista, sugiere la disolución, la que no aspira a perpetuarse, que recupera ciertos objetos simbólicos para someterlos a una condición incierta, motivo por el que Jorge Alberto Manrique, se refiere a gran parte del arte mexicano de esta década: como el arte del “objeto herido”.²¹ La estrategia de desmontaje de los elementos simbólicos de la bandera, y la posibilidad de sustituirlos para proponer distintos sentidos, sugieren la desintegración del aura monolítica de los símbolos del poder político oficial. Para Olivier Debrouse, los neomexicanistas “[...] usan las mismas imágenes básicas [de la narrativa

²⁰ De hecho el autor sostiene que muchos países emularon las características de la bandera francesa: el uso de colores emblemáticos, el cuerpo del lienzo dividido en tres bandas, dispuestas éstas de manera vertical, este uso vinculaba con el significado mismo de la Revolución francesa en la noción que sugería: la construcción del estado nación moderno más avanzado. Cfr. Eric Hobsbawm, *Los ecos de la Marsellesa*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 57.

²¹ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, CNCA, 2000, p.65.

oficial], pero invierten el proceso, con lo que muestran la continuidad pero de una identidad destrozada y memorias fragmentadas”.²²

Resulta interesante este itinerario visual: si en la década de 1960, en los discursos de la plástica de 1968, se puso de manifiesto el interés por salvaguardar el símbolo de la bandera, e incluso recuperarlo del uso “vacío” del poder oficial, en la década de 1980 aquella preocupación, al parecer, quedó diluida. La crisis de la vida institucional de finales del siglo pasado, hizo trastabillar distintos órdenes, entre ellos el del campo simbólico del relato gubernamental; la desconfianza, la irreverencia o la impugnación de éste, daba cuenta de una gran crisis de credibilidad en el Estado, y sus sensores visibles: sus repertorios simbólicos, de tal manera que éstos se comenzaron a violentar. Señala Pierre Bourdieu que: “El capital simbólico proporciona formas de dominación que implican la dependencia respecto aquellos que permite dominar: en efecto, sólo existe en y por medio de la estima, el reconocimiento, la fe, el crédito y la confianza de los demás, y sólo puede perpetuarse mientras logra obtener la fe en su existencia”.²³ Credibilidad que en el caso mexicano a finales de 1980 mostraba un irremediable declive.

Pero la plástica neomexicanista, no sólo se apropió de los símbolos, llamémosle así: materiales de la nación, también lo hizo con los personajes históricos, con aquellos identificados como los héroes de la patria. Germán Venegas muestra en el cuadro titulado *La muerte de Zapata* (1984), a uno de los iconos por excelencia que cimentaron el aparato simbólico de la nación:

²² Olivier Debrouse, “Mexican Art on Display”, en Carl Good y John V. Waldron, *The effects of the nation: Mexican art in an age of globalization*, Philadelphia, Temple University Press, 2001, p. 32. La traducción es mía.

²³ Pierre Bourdieu, “Violencia simbólica y luchas políticas”, en *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 220.

Emiliano Zapata. En el cuadro, Zapata aparece con un animal de rasgos felinos de color oscuro, la imagen que no remite en nada a la atmósfera histórica que le es propia al personaje, lo plasma en un ambiente donde abunda el color rojo. Zapata trazado en un estilo naif, como el resto del cuadro, se muestra como una especie de coloso desproporcionado, que destaca por la banda tricolor que cruza su cuerpo y una espada que sostiene en una de sus manos. Germán Venegas ha explicado, en algunas entrevistas,²⁴ que lo que impulsa la estética de su trabajo son entre otros, algunos pasajes que quedaron marcados en la memoria de su vida infantil en La Magdalena Tlatlauquitepec, estado de Puebla, donde recuerda la intensidad de la tierra roja, así como haber presenciado el sacrificio de una res que llevaron a cabo unos hombres borrachos, ambos acontecimientos permean su trabajo, incluido el cuadro de *La muerte de Zapata*. (Fig. 15).



(Fig. 15)

²⁴ Teresa Eckman, *op. cit.*, p. 156.

Pero no sólo Zapata ingresó a este peculiar panteón de héroes nacionales llevados al lienzo por el neomexicanismo, Benito Juárez, símbolo enaltecido desde el siglo XIX, como emblema inequívoco de la nación también encontró espacio en esta corriente. Así, Rubén Ortiz Torres, echa mano de la imagen del Benemérito en su óleo: *Lo que el viento le hizo a Juárez* (1987), y toma como título de su trabajo, la popular frase que pretende sintetizar la templanza del personaje, porque como dice Carlos Monsiváis: “¿Qué inmuta o conmueve al Benemérito de las Américas, el caudillo de la Reforma Liberal, el héroe definitivo de nuestra historia, el visionario que contribuyó más que nadie a la consolidación nacional? Las pinturas lo muestran siempre idéntico, sin perturbarse esté donde esté, así sea en un risco, junto al carruaje, al frente de la presidencia nómada, desafiando con el gesto a los sublevados, conjurando la traición de los conservadores y la invasión imperialista”.²⁵ Pero este gran icono de otros relatos, halla otra condición en el óleo de Ortiz Torres: ahí su rasgo monolítico parece no sostenerse: el cuadro muestra una serie de edificios en ruinas, entre los escombros aparece la cabeza de Benito Juárez, que complementa ese escenario de tiradero, sobre las ruinas se ve una águila amorfa con una serpiente en el pico, que evidentemente rememora otro símbolo de la nación mexicana. La imagen de Juárez en este trabajo, indiscutiblemente, resulta atípica, pues no recrea la clásica atmósfera festiva que suele permearlo, sino que ambienta el paisaje de una devastación. (Fig. 16).

²⁵ Carlos Monsiváis, en: Graciela Toledo, *Lo que el viento le hizo a Juárez*, México, Era, 1986, p. 5.



(Fig. 16)

Otro ejemplo, de este uso inusual de la imagen del Benemérito lo hace su paisano, el artista oaxaqueño: Francisco Toledo, quien en la década de 1980, lleva a cabo la exposición titulada, precisamente, *Lo que el viento a Juárez*, para dicha muestra el artista tomó, evidentemente, la imagen de Benito Juárez, y la recreó en distintas materialidades, desde el cuadro clásico, hasta, propuestas de carácter dadaísta, incluido el arte objeto y la escultura, sin embargo, lo más sobresaliente en esta variedad expresiva, fue el trato que recibió el personaje histórico, que iban de la sátira, el sarcasmo, hasta la ironía. (Fig. 17).



(Fig. 17)

En suma, el trabajo de los neomexicanistas toma ciertos referentes simbólicos de la nación, pero para apropiarse de ellos y usarlos para construir un relato intimista, una crítica social, o una preocupación personal o colectiva, de cualquier manera en su articulación visual, los símbolos sufren un despojo: el del significado que les construyó el poder oficial. Para Teresa Eckman “[...] el arte neomexicanista es una expresión de desencanto, específicamente del desencanto con la imagen oficial de la mexicanidad (es decir, el de la identidad mexicana), promovida por el Estado en los medios de comunicación y la industria del turismo”.²⁶

Y añade: “Con ironía, a menudo, los neomexicanistas se burlan de las agotadas narrativas de la continuidad histórica, de la unidad nacional y del indigenismo”.²⁷ El atrevimiento de los neomexicanistas anuncia, sin duda, que el dispositivo simbólico oficial de la nación se extingue y entra en una crisis: aquella donde el símbolo parece vaciar su contenido original y no conmueve en el grado esperado, o conmueve de otras maneras. Sostiene Anthony Smith, que “...lo que constituye una patria, por oposición a un territorio nacional, es lo que las personas invierten en ella en cuanto a significado y emoción. Crear un sentido de identidad nacional, donde no lo había exige más que una cartografía, censos y administración colonial”.²⁸ En la cimentación de esa convicción nacional, obviamente están los repertorios simbólicos, cuya función identitaria contiene también una importante dosis emotiva de la colectividad,

²⁶ Teresa Eckman, *op cit.*, p. 4.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Anthony Smith, “Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales”, en: *Revista mexicana de sociología*, v. 60, núm. 1, México, UNAM, 1998, p. 66

pero la cual, como proponen los neomexicanistas, es soluble a los vaivenes históricos, situación que abre la posibilidad de practicar otros usos con el corpus simbólico de la nación.

Durante la década de 1990, algunas representaciones visuales, pertenecientes a otros ámbitos, retomaron la tradición irreverente de ironizar con la simbólica de la nación. Aquí nos referimos a una que proporcionó la industria cultural de la música, no es precisamente la música el centro de la reflexión, sino de la portada que acompañó a un disco del grupo de rock mexicano *Botellita de Jerez*, en ésta los integrantes representan, de manera irónica, a alguno de los héroes de la patria: Hidalgo, Morelos, Iturbide y El Pípila, de estos personajes cabe destacar a Hidalgo quien porta un pollo muerto a manera de emblemática águila reducida, y la imagen del pípila, quien en lugar de la célebre loza, lleva en su espalda una tarja de fregadero. (Fig. 18).



(Fig. 18.)

El disco de este álbum trae impresa la imagen de Miguel Hidalgo, al estilo del grabado del Taller de la Gráfica Popular; pero en esta imagen el padre de la patria sólo tiene un ojo, pues donde debería estar el otro, de

manera intencional queda el orificio del disco, accidente que recrea una irónica imagen del personaje histórico. (Fig. 19).



(Fig. 19)

También desde la década de 1990, la artista visual y del performance Iris México, se propuso utilizar los símbolos de la nación en sus trabajos y su arte acción. En 1994, estaba por realizar una exposición en un auditorio de la Cámara de Diputados, pero a último minuto aquella fue cancelada. Su obra no se le devolvió y gran parte fue destruida, el argumento: que deshonraba a los símbolos sagrados de la patria. Los símbolos de la nación aparecen de manera constante en el trabajo de la artista, su uso es siempre de manera irónica, y el medio que utiliza es diverso, desde pinturas, escultura, arte objeto, videoarte, ready made, o performance. Los símbolos de la nación aparecen hasta en la ropa que usa en sus presentaciones, como en una intervención que llevó a cabo afuera del palacio legislativo en 1994, en la que su bikini los llevaba como ornamento. Como decorado, en segundo plano, de su presentación estaba el grabado del águila del edificio legislativo. (Fig. 20).



(Fig. 20)

Señala Harry Pross que el poder de los símbolos no sólo reside en que son constructos que están en lugar de otra cosa, sino porque procuran un estado de confianza,²⁹ no obstante, habrá que subrayar por lo aquí presentado, que ésta está sujeta a ciertas circunstancias, pues los símbolos son constructos culturales que se agotan, o que al menos no están condenados a cumplir siempre la misma función, que de acuerdo con el vaivén humano, éstos también se modifican. Acaso podemos sostener que hay una serie de símbolos de larga duración, como los de la nación, cuya resistencia a la prueba del tiempo les confiere la posibilidad de mutar, que su aura significativa siempre está presente y sólo gira sus sentidos, en una especie de juegos de bisagra.

Hasta aquí hemos conducido este acercamiento a la estética de la rebelión visual en los símbolos de la nación en lo que dejan ver las artes visuales, ¿pero qué ocurre con esta simbólica desde las imágenes en movimiento de la cinematografía mexicana, desde cuándo, en qué películas y de qué manera ocurre?

²⁹ Harry Pross, *Estructura simbólica del poder*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 61.

5.4 LAS IMÁGENES FILMICAS DE LA NACIÓN EN IMPUGNACIÓN

Como vimos en el apartado anterior, pasada la segunda mitad del siglo XX, las artes visuales mexicanas promovieron otros usos temáticos y formales a los repertorios simbólicos de la nación, cuyo eje dominante se movió entre la crítica y la ironía de los mismos, en una abierta impugnación al uso, casi sagrado, que se les confirió en el pasado desde distintos soportes y medios como el calendario cívico, las fiestas, el libro de texto, o la escuela misma,³⁰ postulando así su desacralización visual. Pero eso que ocurrió con las imágenes fijas, también sucedió con las imágenes en movimiento, es decir, con las producidas por el arte cinematográfico. Pero, ¿cómo se plantea fílmicamente la desacralización del repertorio simbólico de la nación?, ¿a qué se apela cuando desde lo cinematográfico se articula la misma?, de ello damos cuenta a continuación; para tal fin convocamos una serie de filmes producidos en los dos últimos siglos, donde dicha condición nos parece evidente.

5.4.1 Fundido en negro: la nación en el callejón

En el año de 1972, se filmó la película *El profeta Mimí*, dirigida por José Estrada, la cinta trata sobre un asesino serial de mujeres Mimí (Ignacio López Tarso), quien desata su furia en contra de las prostitutas, mismas que le

³⁰ A este respecto cabe destacar lo que Dalila Chine-Lehmann señala: “Para dirigir la lectura de una memoria colectiva que integra a todos los niños de la sociedad, el Estado mexicano se sirve de las escuelas primarias y de las fiestas patrióticas para reforzar el sentimiento de pertenencia nacional. En este “aprendizaje por cuerpo” (Bourdieu, 1980), el alumno tiene que respetar los distintos símbolos oficiales (canto del himno, honor a la bandera) e interiorizar el respeto y el amor a la Patria [de esta forma] La escuela trata de integrar a todos los individuos en la vida de una comunidad cívica, comunidad en la que se deben ignorar las particularidades de sus miembros”. Cfr. “Los patios de las escuelas primarias como espacios del aprendizaje de la ciudadanía mexicana”, en *Amérique Latine, Histoire & Mémoire*, París, Les Cahiers ALHIM, 2012, revista electrónica: <http://alhim.revues.org/4314>, consulta: 23 de enero 2014.

recuerdan un acontecimiento desagradable que vivió durante su infancia: una noche observó cómo su padre se divertía con una prostituta frente a él y su madre (una obsesiva practicante del catolicismo), dentro de su propia casa. En una de las secuencias, una noche Mimí acecha a una prostituta, ella está parada en una calle oscura, una cámara en picada la pone a cuadro: la sombra de la mujer se dibuja en la cortina de una tienda cerrada, la calle está sola, en la parte superior de los comercios, y a manera de cenefa en la composición de la escena, aparece un plástico tricolor, uno de los clásicos adornos septembrinos de las fiestas conmemorativas de la Independencia de México. El lienzo tricolor, combina de manera alternada dos de los símbolos imprescindibles de la nación: a Miguel Hidalgo y el águila devorando a la serpiente. (Fig. 21)



(Fig. 21)

La prostituta avanza por la calle, Mimí va detrás de ella, los acompaña una cámara en dolly, de la escena el adorno tricolor nunca sale de cuadro, por el contrario, una toma en contrapicada lo plasma en la cúspide de la imagen. (Fig. 22).



(Fig. 22)

Enseguida, la mujer al sentir los pasos de Mimí voltea rápidamente, un close up deja ver la cara de una mujer madura, cuyo maquillaje recrea una suerte de rostro mortecino, su presencia en general, recuerda la imagen de la célebre Catrina de José Guadalupe Posada (Fig. 23). La prostituta, quien sujeta sus cabellos con una serie de moños tricolores, es alcanzada por el asesino y estrangulada en un callejón solitario, lentamente se ve caer a la mujer por el suelo, al fondo del callejón se ven las tiendas en la oscuridad y el lienzo de plástico tricolor enmarcando el desafortunado momento.



(Fig. 23).

Sin duda, esta secuencia cinematográfica plantea una peculiar propuesta, donde parte del repertorio simbólico de la nación, es utilizado para

recrear una puesta en escena grave, transgresora, un delito: el asesinato. Las escenas articulan un juego de imágenes en tensión: por un lado, están aquellas que irradian el relato cívico, el de la historia, el de la justicia, el del bien común, sintetizado a través del lienzo patrio. Pero por otro, están las imágenes del drama de los personajes de las penumbras: la prostituta, el maniático asesino, las calles sucias y los edificios viejos, en suma, la antípoda del principio de civilidad. El uso del adorno patrio en la película, pone un acento en una estética disonante: no se trata de acoplar un discurso uniforme, sino provocar un sentido en el estruendo de los opuestos. En este caso, la práctica se vuelve significativa, pues en uno de los polos están los referentes simbólicos de la nación: el águila fundacional, y El Padre de la Patria.

Sostiene Anthony Smith que remitir a los emblemas fundacionales y exhumar a los héroes de la patria, para plasmarlos en algún medio, tiene como propósito, consolidar los lazos de identidad, promover la unidad de la nación, y afianzar una serie de valores sociales³¹. Pero en el caso del discurso fílmico que nos ocupa, está latente otro uso de esa representación: el que apuesta por otro planteamiento semántico, el que sirve para la ironía: los símbolos de la nación en *El profeta Mimí*, no enmarcan un drama de epopeya histórico-cívica, sino un drama de la caótica vida cotidiana. En esa misma ruta de la ironía, se presenta la prostituta y su peculiar alegoría de la Catrina, que porta sin desdén, sus emblemáticos moños tricolores, y que recrea una imagen por demás sugerente: el símbolo tricolor con un sobrenatural vínculo: el de la muerte.

³¹ Anthony D. Smith, *Nacionalismo y modernidad*, España, ISTMO, 2000, p. 238.

5.4.2 Disolvencia: la nación entre hombres, héroes y gestas

Si bien el filme anterior pone a cuadro los símbolos de la nación y enmarca con ellos un pasaje de los oscuros callejones, otros optaron por mostrar estos referentes vinculados a los hombres que actúan a la luz del día: los que tratan con el poder político. Acaso uno de los primeros filmes de la cinematográfica mexicana que aborda el tema es *El compadre Mendoza* (1933), de Fernando de Fuentes. La película se ubica en plena Revolución de 1910, pero curiosamente el drama no muestra las luchas en los campos de batalla, sino las que se tejen tras bambalinas, pues la cinta muestra el juego acomodaticio de un hacendado: Rosalío Mendoza (Alfredo del Diestro), con las distintas fuerzas antagónicas, y a quienes da su apoyo y cobijo de manera indistinta, sean zapatistas, huertistas o carrancistas. La cercanía con los líderes de los bandos es tal que termina haciéndose compadre del general zapatista: Felipe Nieto (Antonio R. Frausto), pero a quien finalmente traiciona, y lo vende a las fuerzas federales para salvar así la crisis económica por la que atraviesa. Esta construcción fílmica, no apuesta por una narración monolítica de la historia, donde no hay fracturas, donde las fuerzas navegan hacia un mismo sentido, una lectura propia para suponer la unidad de la nación,³² como la auspiciada, por ejemplo, en los libros oficiales. Robert Rosenstone sostiene que “De la página a la pantalla hay un cambio en el significado del pasado, como en la comprensión misma del pasado”,³³ y añade: “La historia en el filme

³² Organizar la historia y difundirla es uno de los ingredientes sustantivos para la construcción de la nación, la historia “Para Renan, es un rico legado de recuerdos [...] El deseo de vivir juntos, la voluntad de perpetuar el valor del legado que el individuo ha recibido cual si fuera una unidad indivisible”. Cfr. Thomas Benjamín, *La revolución mexicana. Memoria, mito e historia*, México, Taurus, 2003, p. 33.

³³ Robert A. Rosenstone, *History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film*, EUA, *American historical review*, 93, núm. 95, dic. 1988, p.173.

siempre violará las normas de la historia escrita”,³⁴ bien porque es una puesta en escena que busca conmover, pero también porque esa otra mirada al pasado, la de su dramatización, abre la posibilidad de aprehender de otra manera los pasajes estáticos de la memoria histórica,³⁵ e incluye también la impugnación de ciertos relatos.³⁶ *El compadre Mendoza* no celebra la versión de la epopeya bélica donde hombres predestinados han arado con su sangre las venas de la nación. Propone una lectura de los hechos donde el juego y la traición son los que dominan. Una historia donde el hacendado va pautando el accionar de los combatientes y el curso de los acontecimientos. Por otro lado, hay un juego con las imágenes de los personajes históricos: cada vez que un nuevo bando se hace presente en la hacienda de Rosalío, éste ordena a su asistente Anteógenes (Luis G. Barreiro) que cambie de la sala el retrato del líder, según convenga: a veces Zapata, a veces Huerta, a Veces Carranza. Los retratos de los personajes históricos, en la cinta, lejos de servir como una monografía cívica, parecen más bien las piezas de un juego de cartas (Fig. 24). El gesto irónico sobre los personajes de la historia, lo da Anteógenes y la cámara de Fuentes aquí es afanosa: un close up, en cámara fija y con amplia iluminación muestra al asistente de Mendoza, que gozoso y sonriente, cuelga y descuelga las imágenes de la pared, llenando de ironía el aura sacra de los personajes de la historia.

³⁴ *Idem*, p. 1774.

³⁵ Para Georges Balandier, la dramatización que relata una puesta en escena tiene una función reveladora pues ésta recrea “[...] los juegos que se hacen y se deshacen en la sociedad; es una sociología que no procede por enunciación, sino por demostración mediante el drama [...] al representar se propicia el desvelamiento de las verdades ocultas en el seno de todo asunto humano [...] Así pues, el imaginario ayuda a esclarecer el fenómeno político”. Cfr. *El poder de las escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, España, Paidós, 1994, pp. 15-16.

³⁶ *Ibidem*.



(Fig. 24)

Pero la impugnación al relato histórico y los próceres de la nación se asoma también en otro filme, titulado *Rosauro Castro* (1950), de Roberto Gavaldón. La película se ubica en la provincia mexicana, ahí donde el cacique Rosauro Castro (Pedro Armendáriz) somete al pueblo a su capricho: impone un régimen económico donde él siempre sale beneficiado, roba y despoja de sus tierras a los moradores, asesina a cuanto individuo se le enfrenta, y además pone y quita a su antojo a los presidentes municipales. De hecho, la cinta inicia cuando en el pueblo acaba de ser asesinado el candidato opositor al régimen que el cacique encabeza, de nombre Pedro Cardoza. El gobierno de Castro se

empieza a tambalear, cuando el nuevo Ministerio Público, el licenciado García Maza (Arturo Martínez), encara al cacique. Pero el desenlace llega cuando en una balacera, Castro asesina a su propio hijo, al final, en busca de venganza Rosaura muere también asesinado a balazos.

En el filme en varias secuencias aparece Rosaura Castro entrando al Palacio Municipal, el supuesto espacio rector que vela por el bien común, es tomado por Castro como un lugar más de su propiedad: entra y da órdenes, amenaza e insulta, cualquier opinión que contravenga sus decisiones es de inmediato aniquilada. Las escenas resultan significativas, porque el cacique en ese espacio no se doblega ante nada, ni siquiera ante las imágenes consagradas que apuntalan la memoria histórica de la nación: la del Padre de la Patria, Miguel Hidalgo; o la de Benito Juárez, ni ante los símbolos de la patria: la Bandera y el águila fundacional, cuando Rosaura Castro entra en el Palacio Municipal sus acciones dominan, su manifiesto personal, se impone de manera implacable a cualquier ideario cívico. (Fig. 25)



(Fig. 25)

Los héroes de la nación en ese espacio son impugnados, y para no dejar lugar a dudas, Castro vocifera: “No todo se aprende en los libros, ni la historia, sino viviendo con el pueblo y conociendo sus pasiones” y arremete: “La forma de habla que usa la ley no sirve ni va con la que usa el pueblo”.

Sobresaliente, no sólo en su tiempo sino incluso después, por sus propuestas temáticas y estéticas, el filme *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, marca un parte aguas en la cinematografía nacional.³⁷ La película relata la vida de un grupo de jóvenes marginales que vive en la ciudad de México hacia la primera mitad del siglo pasado. El drama es marcado por “el Jaibo” (Roberto Cobo), un joven delincuente que escapa de la correccional para vengarse de Julián (Juan Amezcua), otro joven, quien supone lo delató para que lo encarcelaran. El asesinato que comete contra este último involucra de manera indirecta a Pedro (Alfonso Mejía), un miembro de su grupo de amigos. A partir de este momento la vida de Pedro se volverá un caos, mismo que acabará cuando luego de delatar al Jaibo, éste lo asesina dentro de una granja que le sirve de escondite.

En el filme de Buñuel hay un empeño constante por acuñar el envés de un rostro: no el de una nación: México, que marcha a paso firme hacia un futuro moderno y venturoso, donde el progreso es un verbo que se conjuga por igual, donde si abunda la pobreza son más los valores y la calidad moral que el número de pobres, donde el boyante arrojo maternal es un patrimonio que hay que tomar como ejemplo y practicar. No, en *Los olvidados* se pone en la pantalla el rostro de un México: el de los pobres, los condenados de la tierra, pero de aquellos que están más cercanos a la práctica de la barbarie. No es el perfil del mexicano pobre pero honrado, y con aspiraciones a practicar esto último cada día con más ahínco. Es el rostro de la pobreza violenta y feroz (que se ensaña, incluso, con los más pobres); es el dominio de la holgazanería: “¡El

³⁷ Jorge Ayala Blanco, la propone como una de las películas heréticas dentro de la producción nacional, esto en el recuento de filmes que proponen planteamientos más allá de algún tipo de convención que desarrolla en su libro: *La herética del cine mexicano*, México, Océano, 2006.

trabajo es pa' los burros!", alardea Pedro, frente a su banda de amigos, casi todos dedicados a la vagancia, y quien además está convencido de que la mejor salida de ese mundo asfixiante, no es el trabajo sino el robo; es el rostro de la ambición entre los pobres (la joven Meche (Alma Delia Fuentes), por ejemplo accede a darle un beso al "Jaibo" a cambio de dinero); es la tragedia de los condenados de la tierra sin la posibilidad para mejorar: "quisiera ser bueno, pero no sé cómo", le dice Pedro a su madre (Estela Inda). Es la estrepitosa caída del mito de la triunfal llegada del campo a la ciudad, sintetizado en "el ojitos", el niño indígena que es abandonado a su propia suerte en un mercado de la ciudad. En medio de este contexto donde reina el caos, no sólo en la complejidad de los personajes, sino también en las atmósferas marginales, en las escenas de las incipientes y humeantes zonas industriales, en los basureros y los llanos baldíos, incluso en la rebelión estético-formal (como el huevo que se estrella en la cámara que filma), en ese mundo escandalizante aparece una imagen discordante, la de uno de los emblemas que inspira el ideal de una nación justa y libre, la del Benemérito de las Américas: Benito Juárez.

La secuencia al respecto es la siguiente: un día la madre de Pedro decide ingresar a éste a una escuela-granja para que cambie su conducta, va a las oficinas respectivas, la cámara capta el momento: se ven las secretarías y un funcionario en un escritorio, frente a él está la mamá de Pedro, de pie, y en la pared del fondo está un cuadro del héroe de la patria: Benito Juárez. La cámara fija, con un plano medio toma el acontecimiento. Imágenes y palabras recrean un significativo momento: el hombre hace un interrogatorio a la mujer respecto a la educación de su hijo, ella responde con un extraordinario

desinterés y hastío. Su apatía provoca al funcionario que la instiga: “¿qué, no quiere a su hijo?”, y la respuesta viene a plomo: “¿por qué habría de quererlo, si ni siquiera conocí a su padre, si yo tenía 14 años cuando lo tuve?” Mientras la mujer lanza sus ácidas respuestas, la recreación fílmica la encuadra en un close up, y con una cámara fija, no hay música ambiental, una luz frontal expone su rostro, y detrás de ella, tímida casi perdida entre las sombras, se anuncia la imagen del Benemérito de las Américas. La escena desafía dos relatos en tensión: los idearios de civilidad, la justicia, el respeto a lo ajeno, el trabajo, la moral, versus la corrupción, el asesinato, el robo, la inmoralidad. Fílmicamente, parece hay una sugerencia impugnadora: uno de los relatos neutralizará irremediablemente al otro, éste será hará visible, evidente, en el rostro de la mujer; el otro, permanecerá en la sombra, olvidado, casi borroso, el que propone el prócer de la patria. (Fig. 26).



(Fig. 26)

Una de las películas del cine mexicano castigada por la censura de su tiempo es *La Sombra del caudillo* (1960), de Julio Bracho, la razón que motivó tal decisión fue la inconformidad del ejército por la manera en que eran representadas las fuerzas armadas en el filme. La cinta aborda el tema de la sucesión presidencial en México, en el momento en que las fuerzas castrenses dominan la vida política del país. Al interior del ejército se oponen dos

corrientes que buscan quedarse con la presidencia de la República; una, la encabeza el general Ignacio Aguirre (Tito Junco); y la otra, el general Hilario Jiménez (Ignacio López Tarso). La tensión dramática ocurre cuando ambos militares echan mano de todo tipo artimañas para confrontar a su oponente, llegando como es de suponerse, al asesinato de uno de los contendientes.

Si bien el ejército se relaciona de manera casi natural con la vida de la nación, lo que aquí nos interesa no es la figura castrense en sí misma, sino una propuesta que el filme subraya de manera constante: el vínculo de la milicia con uno de los relatos por excelencia en la construcción simbólica de la nación: la Revolución. Para Thomas Benjamín, ésta constituyó el pasaje central a reiterar, en la articulación de la nación mexicana, pues fue la vertebra del proyecto: “forjando patria”.³⁸ Es decir, “La Revolución se volvió parte del gran relato –la ‘corriente principal de la tradición’, como la denomina Isaiah Berlin– que fundó y moldeó la nación mexicana”.³⁹ En distintas secuencias de la película se ve a los militares alardeando que “ellos son los verdaderos depositarios de la Revolución Mexicana”. Así por ejemplo, en unas escenas, aparece el diputado Olivier (Carlos López Moctezuma), con un grupo de militares, quienes se enorgullecen de ser los encargados de administrar los beneficios que trajo la Revolución al país. En escenas posteriores, el general Aguirre reiterará la frase en una reunión con su grupo de influencia. *La sombra del caudillo*, sin duda, es una película que pone en entredicho el mito del relato revolucionario. Es decir, va a contra corriente del discurso que subraya la nueva vida que surgió para el país luego del movimiento armado de 1910. No hay elogios para esta gesta histórica, por el contrario, la propone como un

³⁸ Thomas Benjamín, *op. cit.*, p. 32.

³⁹ *Ibidem*.

sacrificio humano en vano, la sugiere como un acontecimiento que simplemente reacomodó a otra élite en el poder (los militares), y plantea un ejercicio político posrevolucionario en plena descomposición. Los depositarios de la Revolución, en el filme de Bracho, no son los hombres ilustres, los estadistas que conducirán a la nación hacia un grandioso destino, son hombres corruptos, traidores, ambiciosos, asesinos y tramposos. En ellos está el destino de la nación. En una secuencia, aparece el general Aguirre quien asiste al teatro a presenciar un espectáculo, y ahí la rebelión se cierne contra él, vía el show que protagoniza la actriz que le dice: “Canto con el fondo de mi alma lo que piensa la nación: ¡hay caudillo no le pintes a la gente un topillo, respeta el voto popular, olvida esa ambición, que nada gana la gente a base de imposición!”

Pero el derrumbe fílmico del mito de la Revolución, se presume vigoroso en una secuencia que se desarrolla en la Cámara de Diputados, en la tribuna los oradores emiten sus discursos, y algunos resultan implacables: en una escena, la cámara fija toma a uno de los oradores quien grita: “La obra de corrupción del ejército emanado de la Revolución misma, va amenazando al país con una ola de sangre, si las fuerzas puras de la revolución: el campesino y el obrero no los respaldan para satisfacer sus ambiciones”. Más adelante, en otras escenas, otro orador secundará la rebelión hacia el pasaje revolucionario: “Siempre que se habla del águila se piensa en su mirada, atribuida al caudillo, por su don de visión, pero también hay que destacar las garras, porque con ellas el caudillo es lo que busca desde el alto puesto que le dio la Revolución: un acto de rapiña”. *La sombra del caudillo*, en efecto, impugna la imagen del

ejército, pero sin duda, también la de un relato mayor: el de la Revolución, referente innegable, en la construcción de la nación. (Fig. 27).



(Fig. 27)

El impostor (1960), de Emilio Fernández, es otra de las películas del cine nacional que también sufrió la censura y quedó enlatada por un tiempo. La cinta, basada en un texto de Rodolfo Usigli, cuenta la historia de un maestro: César Rubio (Pedro Armendáriz), quien es expulsado de la universidad donde da clases por sembrar ideas rebeldes en sus estudiantes, según le informan sus superiores, motivo por el que decide regresar a su pueblo para trabajar en las tierras que le legó su padre, ahí es confundido con un general de la Revolución de quien no se sabe cuál fue su destino. El profesor asume que sí es el personaje histórico para tratar de ganar las elecciones de su estado, y buscar cambiar las condiciones de vida de su pueblo. Arropado por la simpatía popular, hace enfurecer al general Navarro (José Elías Moreno), quien es un hombre corrupto, ratero y asesino, y que hasta antes de llegar Rubio se daba como indiscutible ganador de las elecciones a la gubernatura. Por encargo del general Navarro, el profesor Rubio es asesinado a balazos mientras da un discurso ante sus seguidores.

El impostor es una película que propone ciertos pasajes que desafían el trato habitual a los referentes de la nación, como veremos enseguida: en la

secuencia inicial hay una reunión de docentes con un académico norteamericano en una oficina de la universidad. Hablan sobre algunos personajes históricos de la historia de México, de pronto el profesor norteamericano, llama la atención de sus colegas señalando que hay varios personajes que los historiadores mexicanos han destacado, pero que no saben de la vida de otros, que él ha venido a México para investigar una de esas: la de César Rubio. Los maestros mexicanos se miran entre ellos y dan una respuesta rápida, pero minimizan la observación. Escenas adelante, se verá al estadounidense entrevistándose con César Rubio, quien le da información sobre quien resulta ser su primo: el legendario general revolucionario. Luego, se ve al profesor vendiéndole a su colega norteamericano una serie de documentos sobre el mítico general para que reconstruya su historia. Sin duda, la secuencia resulta interesante, como se ha dicho: “Uno de los elementos que cimentan la conciencia de la nación es la preservación de la memoria histórica”,⁴⁰ y de ahí la importancia de la historia como disciplina, pues con ella se finca la organización del tiempo de la patria.⁴¹ Aquí, pese a que el personaje buscado es ficticio, la insinuación es dura: pues el filme no parece exaltar la labor de reconstrucción histórica como garante del gran relato nacional, sino dar cuenta de una reconstrucción accidentada, trastabillante.

Pero si en *El impostor* la construcción histórica se presume trastabillante, la labor educativa no ocupa un lugar mejor. Al inicio de la película, se ve al maestro César Rubio dispuesto a impartir su clase en la

⁴⁰ Álvaro Fernández Bravo, *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 2000, p. 28.

⁴¹ Para Hans Kellner, la construcción de la historia y su narración son los artífices de la memoria, y arguye: “los sucesos históricos no se representan a sí mismos, sino que son representados; no hablan, sino que necesitan ser narrados”. *Cit. pos.* Thomas Benjamín, *op. cit.* p. 32.

universidad, misma en la que se desarrolla una huelga de estudiantes que protesta por la imposición del rector, de pronto Rubio es llamado por la junta de académicos para informarle que será cesado de su cargo, pues en parte la revuelta es impulsada por las ideas que promueve entre sus alumnos, así como por el activismo político de su hijo (Fernando Fernández). En la secuencia anterior, el profesor ha dicho a sus alumnos que defiendan sus ideas y que se rebelen contra aquello que daña la dignidad humana (Fig. 28).



El profesor acepta su castigo, cuando sale de la oficina del rector, éste lo amenaza diciéndole que él se encargará de que jamás vuelva a ejercer en las instituciones del gobierno. La puesta en escena es significativa: Rubio es el profesor de historia, quien se supone transmite la memoria de la patria, pero en este caso ha sido vilipendiado; el maestro, erigido en otras narrativas como el encargado de formar a las nuevas generaciones para el fortalecimiento de la nación, aquí ha sido neutralizado, y no sólo aquí, cuando va al campo y vía una confusión, acepta ser candidato para intentar, según asegura, gobernar con justicia, es asesinado a balazos por el cacique del pueblo. El filme, plantea un escenario irremediable, el de una tragedia perpetua: en esta tierra feroz, el instruido, el profesor, y sus buenas intenciones caerá aniquilado, será devorado

por los portadores de la destrucción, en este caso el general Navarro, el asesino, violento y corrupto candidato “del partido” a la gubernatura.⁴²

La imagen final resulta relevante: en el mitin en el que Rubio es aclamado por la multitud cae victimado a balazos, al ser atacado, una cámara en contrapicada lo toma: lo muestra derrumbarse lentamente, él está en el estrado, y detrás aparece una estatua del Caudillo del Sur: Emiliano Zapata, al caer, César Rubio queda a los pies, precisamente, del héroe de la patria. La mezcla simbólica parece sugerir un tiempo devastador: uno donde no tiene cabida el hombre de ideal, donde la memoria histórica se desvanece, y donde ya no hay espacio para los héroes, salvo en una condición: la de su petrificación. (Fig. 29).



(Fig. 29)

Renuncia por motivos de salud (1976) de Rafael Baledón, aborda el tema de la corrupción de los funcionarios del gobierno mexicano. La historia cuenta las situaciones por las que pasa el Ingeniero Gustavo Sánchez (Ignacio López Tarso), cuando es llamado por su jefe, el director de obras del gobierno para ordenarle que cambie los dictámenes sobre la licitación de una obra a

⁴² En este punto vale destacar, lo que señala Julia Tuñón: “Emilio Fernández transpira un concepto de país esencial, y como tal eterno, ahistórico, amoral. Un país eterno y sagrado. En este principio radica su nacionalismo”. Cfr. Julia Tuñón, “Ritos y ritmos urbanos en el cine de Emilio Fernández”, en *Cahiers d' études romanes, nouvelle serie* núm 19, Francia, Aix-Marseille Université, 2008, p.199.

favor de una constructora que lo beneficiará con una cantidad de dinero, el ingeniero se niega, pero aún así el director se las arregla para elegir a la de su conveniencia, acto seguido el funcionario corrupto se fuga del país, consumando su fraude, su renuncia es explicada por el gobierno como una renuncia por motivos de salud. En las secuencias donde Gustavo discute con su jefe –en las propias oficinas del gobierno- la cámara muestra los ordenados y cómodos despachos, donde destacan las imágenes de los próceres de la patria, cuya presencia e idearios siempre son rebasados por los actos que comete el funcionario corrupto. Dos momentos resultan emblemáticos de esta circunstancia: en un primer hecho, aparece Gustavo en su oficina, completando el expediente del dictamen que él pretende defender, está ahí con sus colaboradores, justo detrás del escritorio donde trabaja está un cuadro del Benemérito de las Américas, Benito Juárez. La imagen es grande, y en la toma aparece en una posición privilegiada, de repente Gustavo recibe una llamada telefónica de su jefe quien lo llama para saber su decisión sobre el resolutivo, la cámara capta al ingeniero salir de su oficina y la imagen de Juárez queda ahí en suspenso. (Fig. 30).



(Fig. 30)

En las escenas que le siguen, el ingeniero está en la oficina de su jefe y discuten sobre la decisión que habrán de tomar respecto a la licitación, la cámara dentro de la oficina se mueve de manera constante, y en su recorrido deja ver nuevamente a los héroes de la patria: Vicente Guerrero en un cuadro, un busto de Benito Juárez, y la Bandera detrás del funcionario corrupto. El encuentro entre los burócratas resulta áspero, pero la decisión está tomada: los argumentos sobre la justicia, la moral y el bien común que arenga Gustavo para defender su proyecto nada pueden contra la imposición del funcionario Suárez Cota. Gustavo abandona la oficina de su jefe sin haber logrado su cometido, la cámara lo capta saliendo del despacho, y se detiene en el momento que capta una escultura de un águila, el emblema inequívoco y fundacional de la nación. (Fig. 31).





(Fig. 31)

A partir de este instante, el ingeniero atraviesa una serie de momentos reflexivos donde medita acerca de la conveniencia de vivir en esta sociedad defendiendo una serie de preceptos o no, ya para sí, ya para la patria. Momentos que su propia familia hace aún más ásperos tras presionarlo para que acepte la corrupción. En uno de esos instantes platica con su hijo, quien poco lo asedia respecto a las ventajas de corromperse. Hablan en el cuarto del muchacho, éste está en su cama, y el papá sentado en una esquina de la misma. La conversación va de los sucesos rutinarios, hasta las reflexiones sobre lo difícil que es vivir en un mundo donde la toma decisión y lo que se haga poco garantiza un futuro venturoso, la atmósfera existencial y de decepción que flota en el ambiente, la rúbrica la imagen de Emiliano Zapata que figura en una de las paredes de la habitación, y que lejos de reivindicar una convicción de lucha, parece sumarse a ese entorno incierto, alicaído. (Fig. 32).



(Fig. 32).

5.4.3 Efectos especiales: la nación que centellea humor

Pero el encuentro cinematográfico con los referentes simbólicos de la nación, bajo la mirada de la ironía, encontró también otro sendero: el que permite el humor, tal es el caso de *Calzoncín inspector* (1973), del director Alfonso Arau. La película aborda, a través de la comedia, el tema de la corrupción del poder político en un pueblo mexicano. La historia cuenta los pasajes y enredos que vive el indígena Calzoncín (Alfonso Arau), cuando es confundido con un inspector que ha enviado el gobierno federal al pueblo de San Garabato. En éste domina el cacique y presidente municipal: Don Perpetuo del Rosal (Pancho Córdova), quien para encubrir sus corruptelas da un trato privilegiado a Calzoncín, buscando que no lo denuncie ante las autoridades. Entre las peripecias que vive el indígena, se expone una serie de situaciones que dan cuenta de la corrupción, el derroche, la explotación y el quebranto de las leyes que comete el presidente municipal. En el filme, varios personajes representativos de la vida política mexicana son representados en predicamentos, pero también otros ámbitos son cuestionados, en especial, aquellos que pertenecen al territorio de lo simbólico, y de manera significativa, los emblemas de la nación.

Casi al inicio de la película hay una secuencia que encuadra el interior del palacio municipal de San Garabato, ahí se halla reunido un grupo de personas. Han sido convocadas por Don Perpetuo, el presidente municipal y cacique del pueblo, pues quiere comunicarles un mensaje, la cámara se desplaza en un travelling y descubre el interior del recinto: está la gente en desorden, hablando ruidosamente, se ven los muebles y el decorado del lugar, del que destacan dos cuadros: uno que muestra la bandera nacional y sobre

ella la emblemática águila; y otro que deja ver al Benemérito de las Américas: Don Benito Juárez. (Fig. 33).



(Fig. 33)

Un plano medio y en cámara fija capta el momento en que el presidente municipal anuncia el motivo de la reunión: los ha llamado para prevenirlos sobre el arribo al pueblo de un inspector que ha enviado el gobierno para vigilar la correcta marcha de su pueblo, razón por la que los conmina a que cada quien cuide y lave sus propias triquiñuelas, y grita: “tal y como yo lo hago”, al tiempo que enciende fuego a un montón de papeles que se hallan en el piso del propio palacio municipal, lo que arma desorden y un griterío mayor. Al fondo, como marco en la pared, están los cuadros de los símbolos de la nación que cierran la escena. Estas imágenes fílmicas, sin duda, proponen un juego de opuestos semántico: por un lado, están los símbolos de la patria y el aura que irradian: el orden, el progreso, la unidad, la rectitud política y cívica; pero por el otro, su desencuentro con una puesta en escena que resulta su antípoda: la multitud en desorden dentro del palacio municipal, pero más aún porque se trata de un grupo particular de ciudadanos: aquellos que representan los estereotipos de la corrupción mexicana: el policía ladrón, el tendero abusivo, el intelectual al servicio del gobierno, el periodista falseador, el cura acomodaticio, y aquellos o aquellas ambiciosos que aspiran estar cerca del

poder. Esta atmósfera visual, sin duda, pone en jaque la habitual ceremonia que suele acompañar los festivos discursos imaginarios cuando aparecen los símbolos de la nación. (Fig. 34)



(Fig. 34)

Pero la secuencia en el palacio municipal, es sólo el inicio de otros momentos en donde los símbolos de la patria vuelven a aparecer y donde su condición conserva la misma línea. Así por ejemplo, secuencias adelante son traídos a cuadro los héroes de la patria. El acontecimiento ocurre dentro de una imprenta, ahí llega uno de los empleados de Don Perpetuo, va a presionar al impresor para que se apure con un trabajo que le han encomendado para festejar a Calzoncín. Al ingresar al taller se ven tres retratos en los que figuran Emiliano Zapata, Lázaro Cárdenas y entre ellos, en un cuadro de mayor tamaño, la foto del presidente municipal: Don Perpetuo. (Fig. 35). Más adelante una toma muestra la zona de trabajo, se ven las máquinas, los botes de tinta y a los trabajadores haciendo sus faenas con el papel, en la pared aparecen varios cromos, todos ellos muestran a los héroes de la patria: a José María Morelos y Pavón, Vicente Guerrero, Benito Juárez, los Niños Héroes, y entre estos próceres, está la imagen de Calzoncín, el inspector, de quien además se prepara un pintura mural que aparece recargada en un muro y cuyo tamaño

destaca de las demás imágenes. (Fig. 36). ¿Cuál es la apuesta visual en este relato fílmico?



(Fig. 35)



(Fig. 36)

La reflexión en torno a la representación y el uso de la iconografía de los héroes de la patria,⁴³ destaca su indiscutible función mnémica: activa y mantiene viva la memoria histórica en una colectividad, procura su sentido no sólo de pertenencia, sino de vigencia y destino, incluso para Anthony Smith, la representación del panteón fundacional acarrea un significado: “Es como si los muertos dieran autenticidad a los vivos”.⁴⁴ En especial porque los héroes son el vehículo de la razón ejemplificadora, pues son los protagonistas de “...los

⁴³ Cfr. Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, también: Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*, Argentina, Nueva Visión, 1984, y Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

⁴⁴ Anthony Smith, “Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales, en: *Revista mexicana de sociología*, V. 60, núm. 1, México, UNAM, 1998, p. 70.

episodios estelares de la formación de la nación”.⁴⁵ Convocarlos en cualquier representación significa traer a cuenta sus idearios, y en cierta forma contagiar a la colectividad con su aura moral, es decir, “...las virtudes mismas: el valor y la generosidad, el celo y la incorruptibilidad, la sabiduría, la fortaleza, la magnanimidad y la abnegación. [...] Pero para inspirar a los vivos a la emulación, debe mostrarse que [los héroes] operan mediante ejemplos reales en ambientes auténticos; a mayor verosimilitud, mayor credibilidad; a mayor realidad histórica, mayor efecto en el pueblo.”⁴⁶ Pero la secuencia fílmica que nos ocupa, opera en otro sentido, no aspira a mostrar el ideario de los padres de la patria, no exalta sus discursos colmados de civilidad, su aura sacra no es suficiente siquiera para neutralizar a los personajes corruptos de San Garabato, allí resultan inocuos. En la puesta en escena de *Calzoncín*, los héroes de la patria, no tienen reservado un sitio especial, sus imágenes conviven en un grotesco panteón, donde caben también los villanos cotidianos de la sociedad. El discurso visual de esta secuencia pone a los héroes de la patria bajo otro encuadre: el del desdén.

En *Calzoncín* no sólo los héroes padecen el agravio imaginario, otro tanto ocurre con la Bandera de México. La secuencia más significativa de esto sucede durante una ceremonia que Don Perpetuo ha preparado en honor de Calzoncín. En el paupérrimo zócalo del San Garabato se encuentra reunido el pueblo, la atmósfera que se recrea es la propia de un festejo del calendario cívico oficial: prácticamente es un día de asueto, se lanzan cohetes, el lugar está adornado con cadenas de papel tricolor, hay música de banda. De pronto,

⁴⁵ Enrique Florescano, “Notas sobre las relaciones entre memoria y nación en la historiografía mexicana”, en *Historia mexicana*, octubre-diciembre, Vol. LII, núm. 002, México, COLMEX, 2003, p. 405.

⁴⁶ Anthony Smith, *op. cit.*, p. 73.

la cámara encuadra la bandera que pende de una frágil asta, el encuadre deja ver los techos de lámina maltratada de las casas y los tejados viejos, así como sus muros de abobe derruidos. (Fig. 37).



(Fig. 37)

La cámara desciende en un tilt down y encuadra un improvisado estrado donde está un grupo de niñas, todas portan pequeñas banderas, en una barda vieja está un cuadro, pero no es de alguno de los héroes nacionales, se trata de una imagen de Calzoncín, misma que corona un arreglo floral. La escena es patética, los niños agitan sus banderas pero no para celebrar a un prócer de la nación, sino al supuesto inspector; el peculiar personaje en algunas tomas es flanqueado y casi arropado con la enseña patria. (Fig. 38).





(Fig. 38)

Las provocadoras imágenes no quedan ahí. De repente, un globo sale por detrás del caserío, éste lleva escrita una frase que insulta al presidente municipal, esto provoca las risas de la gente, en especial de los niños. La solemnidad que impone portar la bandera, súbitamente queda atrás, el “momento ritual” se hace añicos, y es sustituido por una atmósfera de regocijo, las chiquillas se carcajean y jueguean divertidas con las banderas. (Fig. 39).



(Fig. 39)

Pero quizá el momento climático de esta festividad impugnadora, sucede cuando están a punto de comenzar los discursos: la orquesta y el coro de la escuela interpretan un tema propio de una ceremonia cívica, los muchachos también portan sus banderas y las ondean, mientras esto ocurre presentan a los miembros de la comitiva oficial, pero cuando aparece la esposa del presidente municipal, Doña Pomposa (Carolina Barret), el director de la

orquesta cambia la majestuosa música⁴⁷ para interpretar entonces un tema de corte popular: *Aventurera*, de Agustín Lara, los jóvenes del coro inmutables obedecen la orden. Indiscutiblemente la imagen llama la atención: un escenario paupérrimo, el director de orquesta con su pose pícara, los jóvenes serios cantando *Aventurera*, y la bandera nacional ondeando no al ritmo de las sinfonías que la sacralizan, sino con la música del arrabal. (Fig. 40). El resultado es una escena casi surrealista, colmada de motivos discordantes, pero que aspiran a una sola lectura: una propuesta estrambótica, irreverente sobre los símbolos de la identidad nacional.



(Fig. 40)

Si en algunos filmes la imagen de los héroes de la patria ha sido desacralizada, ya por el tema del que forman parte, por la atmósfera que los rodea, o por los personajes que los enarbolan, hacia finales del siglo pasado, encontró otra posibilidad: la desacralización del personaje mismo, vía su personificación. El caso a propósito lo constituye la película: *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995), de Sabina Berman. La película trata de un

⁴⁷ En la puesta en escena fílmica, la música “[...] está al servicio de la transparencia del relato”, pero también al de su significación atmosférica, es decir, “[...] a las connotaciones culturales asociadas a un fragmento musical” utilizadas en el filme, incluidas la de la ruptura del sentido, donde la música contrapone las imágenes en la pantalla. Cfr. Laurent Jullier, *El sonido en el cine, Imagen y sonido: un matrimonio de conveniencia*, España, Paidós, Colección: Los pequeños cuadernos de “Cahiers du Cinéma”, 2007, p. 48.

historiador: Adrián Pineda (Arturo Ríos) que trabaja la biografía del Centauro del Norte: Francisco Villa; el relato fílmico no sólo da cuenta de su obsesiva labor por el personaje histórico, sino que muestra cómo ésta se mezcla con los conflictos que tiene con su pareja Gina López (Diana Bracho). El punto irónico en la cinta ocurre cuando el mismo Francisco Villa (Jesús Ochoa), hace acto de presencia en la vida Adrián para interactuar con él. Protagonista de decenas de batallas de la historia nacional, en dicha película a Villa le toca librar una muy peculiar: ser el estratega consejero de su biógrafo en un conflicto de pareja. Por lo que toca a Gina, ésta intenta poner en práctica sus principios feministas. En el filme, la ironía hacia el héroe de la patria es constante, dos momentos traemos a cuento: al inicio de la película, Gina, junto con un compañero de trabajo, observa unas imágenes fílmicas que han encontrado sobre Francisco Villa, las miran en una pequeña sala, en la pantalla aparece el Centauro del Norte: se le ve cabalgar en una zona montañosa, las imágenes se sugieren antiguas, a lo lejos se ve a un hombre que cabalga y se acerca hacia la cámara: es Villa, las escenas son lentas (con lo que proponen cierta sacralidad), de fondo se oyen los comentarios de Gina y su acompañante. Desde que aparecen las imágenes, Gina no ha dejado de comentar, pero sus reflexiones no van, precisamente, en torno al ideario y gestas del héroe histórico, sino a la excitación que le produce la imagen del Centauro, se le oye opinar sobre el héroe, pero su tono va acompañado de gemidos eróticos. La escena fílmica resulta patética: están las imágenes que parecen mitificar al héroe, en esa cabalgata casi sobrenatural, pero de pronto, son ridiculizadas con la voz en off de la mujer, en sus frases no hay halagos a las batallas del

caudillo, ni a sus virtudes como estrategia, todo se concentra en llevar su imagen al ámbito de un peculiar símbolo sexual. (Fig. 41).



(Fig. 41).

Secuencias después aparecen a cuadro Gina y Adrián, discuten airadamente, lo cual no reviste gran importancia, lo que sí es que entre ellos aparece Francisco Villa, apoyando y ordenando a su biógrafo lo que tiene que responder en aquella batalla. La película satiriza al héroe de la nación, lo arrastra de los grandes pasajes de la historia, a un irreverente cómico consejero de pareja. (Fig. 42).



(Fig. 42)

5.4.4 Utilería: Educación y nación

Sin duda, uno de los ámbitos de mayor importancia desde donde se cultiva la conciencia nacional es el campo de la educación. Desde ahí, sostiene Josefina Zoraida Vázquez se perfila el “carácter nacional” de una colectividad.⁴⁸

⁴⁸ Josefina Zoraida Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, México, COLMEX, 1970, p. 10.

Pues, la educación se ha “...utilizado para modelar la conciencia colectiva de un país y despertar la lealtad de sus habitantes hacia el estado-nación”.⁴⁹ En México, la educación básica para consolidar tal empresa, enfatizó sobre todo la enseñanza de la historia, misma que se difundió a través de un vehículo fundamental: el libro de texto. La importancia del mismo está en que: “Naturalmente los libros de texto de historia, justificarán el punto de vista nacional, [por ello], los cuadros cívicos se exhibirán profusamente, se celebrarán solemnemente las conmemoraciones patrióticas, se honrará sistemáticamente a la bandera, etcétera.”⁵⁰ Pero también está la exaltación de los héroes nacionales a través de las ceremonias escolares, las cuales cabría decir con Anthony Smith, “...se llevan a cabo tanto para los vivos como para los muertos: para enseñar a los jóvenes (y a través de ellos a los que no han nacido todavía), que deben recorrer el camino de sus antepasados, seguir la jornada y completar la obra [...] De esta manera, el recuerdo de los muertos seguirá viviendo como una luz eterna para la nación”.⁵¹

La construcción imaginaria de los referentes de la educación y la nación, incluyó en el relato a un agente indiscutible: el maestro. Personaje que deviene como un mítico Heraldo que transmite el mensaje de los antepasados, instruye a sus iniciados, y quien tiene como misión mantener viva la memoria de los héroes de la patria en sus alumnos. Con frecuencia este guión ha sido reiterado en distintos soportes de distintas maneras, y donde el fílmico ha hecho lo propio. La película *Un mexicano más* (2010), de René Cardona III, pone a cuadro esto, pero de manera muy especial. El filme trata sobre la vida

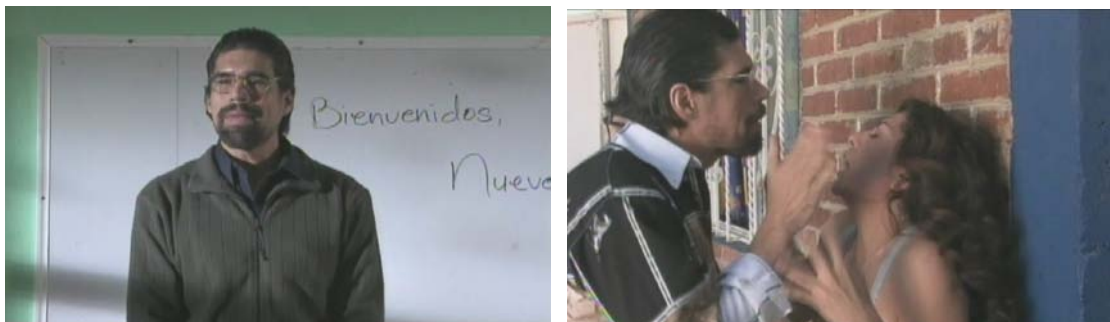
⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ Anthony Smith, *op. cit.*, p. 69.

de un joven estudiante de secundaria Antonio (Ricky Mergold), que vive en la provincia mexicana. La historia se ubica en la época contemporánea, donde los padecimientos cotidianos son más que evidentes: corrupción política, narcotráfico, violencia familiar, tráfico de influencias, una sociedad e iglesia inmorales, pero en especial, un sistema educativo que se desmorona.

En algunas secuencias de la película, la tétrada simbólica: educación, historia, héroes de la patria y docente, conforman el drama que se recrea. En una de ellas, el profesor de civismo, lanza una perorata a sus alumnos sobre la importancia de la mujer y los valores de la familia, sin embargo, en escenas alternadas aparecen varios pasajes donde éste aparece golpeando a su amante, divirtiéndose con varias mujeres, entre las que están prostitutas, una maestra y alumna a quien embaraza. (Fig. 43).



(Fig. 43)

Secuencias adelante, nuevamente, aparece otro profesor en el mismo salón de clase. Ahora se trata del maestro de historia, el personaje entra al salón, una cámara en travell lo sigue a su paso, pegadas en la pared se ven las imágenes de los héroes de la patria: Hidalgo, Juárez y Zapata, es un día por la mañana. (Fig. 44). Hay desorden en el grupo, que continúa hasta que el profesor pide a gritos silencio. Una vez que lo consigue, se le ve en su escritorio abriendo su portafolio, el cual a no ser por la botella de vino vacía se

encontraría sin nada (Fig. 45), de inmediato se levanta de su asiento y anuncia que les hablará de algo de historia, ya que olvidó el libro de donde iba a dictarles.



(Fig. 44)



(Fig. 45)

Sus alumnos advierten que va desaliñado, desvelado y con aliento alcohólico; luego lo ponen en predicamentos al hacerle preguntas sobre los héroes de la historia de México, el maestro comienza su recuento de manera caótica, habla deshilvanado, sin orden, sin coherencia. El mentor nervioso fantasea e inventa sus respuestas, la cámara lo toma con un plano abierto paseando de un lado a otro del salón, se ve el pizarrón, su escritorio, y flanqueándolo desde una las paredes del salón están las imágenes de los héroes de la patria. (Fig. 46).



(Fig. 46)

La propuesta fílmica de: *Un mexicano más*, golpea y reconstruye el guión tradicional de: nación, historia, educación y docencia. En el filme estos elementos no pueden ensamblar. El sistema educativo, medio por excelencia para formar la identidad nacional, aquí se halla corrompido. El papel de la historia, como vía para reforzar la conciencia nacional, se arroja al baúl del olvido y de la misma sólo quedan penosos balbuceos. El otrora compendio material de la memoria histórica y guía indispensable para el conocimiento: el libro está en el extravío. En el filme, la imagen del agente primordial de este guión: el mentor, cae vituperada, no es el mítico mensajero del saber, no es el portador de la memoria sagrada de pueblo, no es el dechado de virtud (como otros encuentros fílmicos lo habrían propuesto: léase Rosaura Salazar –María Félix- en *Río Escondido* (1947; o Don Cipriano –José Elías Moreno- en *Simitrio*, (1960), es un engrane más de la corrupción. Entre este collage de desafortunadas escenas, aparecen las imágenes de los héroes de la patria (diminutas que más recuerdan las pequeñas biografías de antaño), que poco logran ante los desmesurados acontecimientos, quizá más muertos que nunca, los próceres de la patria están ahí, incapaces de conmovir con ideario alguno. Su encuentro en la pantalla así, resulta desacralizado.

5.4.5 Campo y contracampo: la nación y el edén enrarecido

Quizá en este recuento, una película que no puede dejar de citarse es *Mecánica Nacional* (1972), de Luis Alcoriza. Si bien, en sentido estricto, no hay imágenes que impugnen directamente a los símbolos de la nación, llama la atención el enunciado que figura en el título de la cinta y que presume un vínculo identitario con lo propio. ¿Pero qué hay fílmicamente en esa presunción sobre la nación? La historia trata de un grupo de gente de la clase media que van a presenciar una carrera de autos, varios de ellos son mecánicos de un taller que lleva por nombre precisamente, “Mecánica Nacional” y cuyo dueño es Eufemio (Manolo Fábregas). Desde que inicia la película, las escenas son veloces, el ritmo no tiene reposo, el camino que toman los personajes para dirigirse a la competencia, está hecho un caos: son llanos polvorientos. (Fig. 47).



(Fig. 47)

La película prescinde de las tomas en interiores, salvo las primeras secuencias de la misma, el resto son espacios abiertos, y la mayor parte de la cinta se desarrolla en ese campo de terracería. En pleno llano, esa turba es capaz de crear un embotellamiento. Por enredos y por seguir la inercia del tráfico mucha gente queda atrapada accidentalmente en la zona a donde se llevará a cabo la carrera, lo cual desata conflictos: hay reclamos de quienes ni

siquiera querían estar ahí, contra los que así se lo propusieron, otros toman la situación con tranquilidad e improvisan un día de campo. En un hecho irónico, la madre del Eufemio (Sara García), muere en ese enredado campamento, y peor aún: ahí mismo inician sus rituales funerarios, construyendo una imagen surrealista. (Fig. 48).



(Fig. 48)

Mecánica nacional, en ese llano plasma la atmósfera caótica de una sociedad mexicana envuelta entre sus vicios, corruptelas, obsesiones atávicas, creencias desenfrenadas, pensamientos populares, machismo e infidelidad. Es una especie de paraíso patético a la mexicana. En ese espacio cruza una especie de “neotipos nacionales” que conforman la nación: la abuela, padres, hijos, políticos, policías, militares, jipis, monjas, extranjeros, curas y líderes de opinión. En una secuencia, esta muchedumbre se sube enloquecida a un árbol para ver la llegada de los competidores de autos, recreando una imagen irónica, en una especie de retorcido árbol de la vida. (Fig. 49).



(Fig. 49)

En el filme de Alcoriza, se plantea una sociedad caótica, un bacanal antropológico: todos los estereotipos de México transitan por ese espacio, comen, se embriagan, bailan, tienen relaciones sexuales. Es una sociedad mexicana que enloquece y delira por una competencia de autos, donde por cierto, no figura ningún competidor mexicano. La sociedad eufórica celebra el triunfo de un competidor extranjero. En una secuencia, en esta atmósfera caótica, pasa como fantasma, un sui generis orgullo por la patria: están discutiendo los hombres, uno de ellos saca un arma y alardea con que es un mayor del ejército (Héctor Suárez), la gente se burla de él, y le preguntan que dónde está su uniforme, irritado contesta que no lo trae que uno no lo usa en “ciertas ocasiones, cuando anda uno de...” y mira el auto donde está una exuberante mujer que lo acompaña, el gentío de nuevo se ríe, y un chamaco revira en ese bosque sobrenatural: “un uniforme es la patria. Hay un alboroto revuelto de gritos que aluden a la patria, pero ninguno es claro y todos quedan confundidos, se pierden en ese aquelarre polvoriento que encuadra *Mecánica nacional*.

5.4.6 Cámara fija: la nación en concreto

La atmósfera convulsionante de fin de siglo, donde los héroes de la patria figuran en los relatos fílmicos, ya sea convocando sus imágenes o insinuándolos de diferentes formas, hizo su aparición hacia la década de 1980, y una de cintas que puso a cuadro esta posibilidad fue la película *El Mil Usos* (1981), de Roberto G. Rivera. La cinta trata sobre un migrante del campo: “El Milusos” (Héctor Suárez), que llega a la ciudad con la ilusión de superar las imposibles condiciones de vida que lleva en el depauperado campo mexicano.

Al llegar al DF tiene que practicar infinidad de empleos, el padecimiento y el maltrato que sufre en éstos, pronto lo hacen darse cuenta que su vida en la ciudad jamás mejorará. En una de las secuencias se ve al “Milusos” que cruza ensimismado la Alameda Central, teniendo como imagen de fondo el Hemiciclo a Juárez, frente a él, el hombre taciturno se encuentra con el monumento y lo mira extrañado. (Fig. 50).



(Fig. 50)

La escena resulta significativa desde esta perspectiva: como dispositivo innegable para consolidar el discurso simbólico de la nación y hacerlo presente en la geografía de la vida, el poder dispuso materializar, literalmente, las narrativas históricas que fundaron la patria, para ello echó mano de la arquitectura y la escultura, pues a través de éstas se intentó sintetizar y simbolizar los hechos complejos de la historia, así como sus sucesos y protagonistas, esta práctica hizo que alamedas y “...boulevares pudieran convertirse [...] en verdaderos ‘libros abiertos’ de las historias nacionales”.⁵² La importancia del monumento histórico público, aspira a mantener vivo el recuerdo de los sacrificios que cimentaron la prosperidad de la nación. Pero el

⁵² Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El papel de las artes en las identidades nacionales”, en *Historia mexicana*, op. cit., p. 370.

caso que atendemos recrea una atmósfera visual en discordia: en la escena aparece el Hemiciclo dedicado al prócer más vinculado al relato con el mundo indígena: Benito Juárez, emblema que como destaca Julia Tuñón: "...es un personaje que conjuga una historia personal interesante y dramática con una función política clave para la nación. El pastorcito zapoteca, huérfano desde los tres años, que huye a la ciudad de Oaxaca con la ambición de aprender el alfabeto, el idioma español y de ampliar sus horizontes, llega a ser presidente de la República durante casi veinte años".⁵³ Pero esa enorme presencia se precipita en la imagen fílmica citada: pues frente al Hemiciclo está el "Milusos", el hombre que (en su dimensión) ha llegado del campo, sucio, desarrapado y pobre, que como alma en pena, flota por la ciudad, sin destino alguno, camina entre la vorágine citadina: autos, gente por doquier, ruido, esmog. En su diáspora incierta, camina hasta otro monumento que acentúa la ironía: el Monumento a la Revolución.⁵⁴ El gran relato de la historia de México: la Revolución⁵⁵ pero aquí erigida de concreto, deviene como un pórtico del tiempo, que en este caso plantea un instante congelado y simbólico: "El

⁵³ Julia Tuñón, "Juárez y Maximiliano: dos caras de una moneda en el imaginario fílmico del cine clásico mexicano, en Josefina Zoraida Vázquez (coordinadora) *Juárez, historia y mito*, México, COLMEX, 2010, p. 113.

⁵⁴ Como hace ver Álvaro Vázquez Mantecón, convertidos en una imagen fílmica. "[...] los monumentos -a fin de cuentas construcciones que de origen están cargadas con un alto contenido simbólico- pueden ayudarnos a esclarecer cómo se construyeron los imaginarios", en este caso los relativos al relato de la nación mexicana. Cfr. Álvaro Vázquez Mantecón, "El monumento a la Revolución en el cine, algunos momentos significativos en la construcción resistencia a una imagen fílmica del Estado mexicano, en Revista fuentes humanísticas, Dossier nacionalismo y cultura, México, UAM, 2005, p. 46.

⁵⁵ Incluso, como la invención del pasaje más reiterado y celebrado por la historia oficial con miras a "la gran aportación a la historia universal" en el derrotero de la construcción de las naciones, que en este caso se hacen también en concreto: en un monumento. Cfr. Ricardo Pozas Horcasitas, "El final del horizonte: la muerte simbólica de la Revolución Mexicana", en: *Independencia y Revolución, contribuciones en torno a su conmemoración*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, p. 164.

Milusos” lo cruza, y camina ensimismado, lo atraviesa, sin transmutación ninguna. (Fig. 51).



(Fig. 51)

Pero quizá uno de los primeros filmes que plantea un discurso de ruptura respecto el uso de ciertos repertorios simbólicos de la nación, hechos monumento, lo constituye la cinta titulada *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, filmada en el año de 1964; no se trata de un producto comercial, sino de un trabajo que participó en el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, convocado por el STPC, certamen en el que obtuvo el primer lugar. La historia del filme apuesta por un trabajo netamente conceptual, las imágenes proyectan varios escenarios de “la condición mexicana” pero en una narración delirante, abstracta y de atmósferas rulfianas. La parte que aquí nos interesa es aquella que capta el Zócalo de la ciudad de México, elemento visual que conecta con un amplio espectro de la identidad nacional, pues es el espacio que condensa la historia, el lugar ceremonial de lo cívico, el espacio de poder, donde incluso ondea la bandera como sitio primordial, en suma es uno de “los lugares de la memoria”, como plantea Pierre Nora.⁵⁶ La historia fílmica

⁵⁶ Para Pierre Nora, los lugares de la memoria, es decir, aquellos que procuran el vínculo identitario entre los miembros de una nación se pueden enumerar en cuatro grupos: los lugares simbólicos (conmemoraciones, peregrinaciones, aniversarios emblemas); funcionales (manuales, autobiografías, asociaciones); monumentales (cementeros y edificios) y topográficos (archivos, librerías y museos). Pierre Nora, *cit. pos.* Laura Moya y Margarita Olvera, “Conmemoraciones, historicidad y sociedad: Un panorama sociológico para la

de México da cuenta de su uso para exaltar la metrópoli, la acumulación de los tiempos, el símbolo del progreso del país, o la modernidad. Emilio Fernández, por ejemplo, en la película *Río Escondido* (1947), hace una celebración cívica visual del Zócalo, con una secuencia cuasi sagrada del lugar, donde los encuadres serenos lo descubren imponente, olímpico, pues presumen que se trata del “corazón mismo de México”.

Pero en el filme de Gámez la propuesta es otra: no hay un drama ejemplificador, no hay señales para la fiesta de las instituciones, ni siquiera hay forma de contemplar la arquitectura monumental: súbitamente en una secuencia aparece el Zócalo de la ciudad de México, se presenta mediante un encuadre poco común a ras de suelo, y una cámara que se mueve a velocidad centellante y que da vueltas en la plancha del Zócalo a manera de vorágine.

En la pantalla pasan rápidamente los edificios emblemáticos: el Palacio Nacional, el entonces Edificio del Ayuntamiento, la Catedral. En particular, el Palacio Nacional aparece como un enorme coloso hecho sombra, y de igual forma la fantasmagórica bandera que en penumbras ondea en el Palacio del Ayuntamiento (Fig. 52).



(Fig. 52)

Pese a ser el sitio de reunión colectiva por excelencia, el Zócalo se muestra solitario, y la puesta en escena más bien lo propone como un espacio alucinante, que así como apareció en la pantalla, súbitamente desaparece.

Escenas adelante, el Zócalo vuelve a aparecer, en esta ocasión la cámara encuadra a la Catedral Metropolitana, que se observa a través de una reja de donde pende una tira de salchichas enredada en los barrotes, produciendo una estampa surrealista (Fig. 53). Las imágenes que propone *La fórmula secreta* de ese espacio simbólico identitario, aspira a la ironía y a su deconstrucción ritual.



(Fig. 53)

En 1991, el mismo Rubén Gámez presenta la película *Tequila*, la cual se puede explicar también como una propuesta fílmica conceptual. Ésta resulta en un intenso collage visual, que mezcla personajes y geografías de la vida contemporánea de México, así como pasajes históricos recientes, mismos que se tejen con una importante presencia de símbolos y emblemas de la cultura nacional. Algunos momentos de esta propuesta fílmica nos interesa destacar en este recuento: en una secuencia se muestra el Zócalo de la Ciudad de México, sitio que el director años atrás habría encuadrado en su filme *La Fórmula Secreta* (1971), en esta ocasión este lugar histórico aparece mediante un plano abierto, se alcanza a ver la Catedral, el Palacio Nacional y la Bandera

ondeando en el asta, al pie de ésta hay un grupo de mujeres en la plaza central del Zócalo, se acomodan en varias filas frente al Palacio Nacional, su posición es muy erguida, y miran atentas hacia el frente, delante de cada una de ellas hay una máquina de coser industrial. Luego las mujeres realizan un performance donde tienen como escenario dicha geografía histórica, y la Bandera que la cámara se interesa ubicar como parte de la ejecución artística, la recreación es más que clara: el performance pretende recordar la tragedia de las mujeres que murieron en los talleres de costura durante los terremotos de 1985.

Sin duda, es una constante plantear en distintos medios, el relato que vincula los acontecimientos históricos y la Bandera, con la finalidad de consolidar la conciencia nacional, esto es, revivir los momentos que recuerdan los sacrificios y padecimientos que viven los pueblos para alcanzar una vida plena de justicia, rectitud política, y una importante cultura cívica, en suma, aquellos pasajes que inflaman el orgullo nacional. Pero la propuesta fílmica de Gámez transita por otra ruta, el paisaje simbólico-histórico en *Tequila*, no está dispuesto para exaltar ninguna gesta nacional, cuyo desenlace exitoso sea digno de celebrar. Por el contrario, apunta hacia una de las heridas del México contemporáneo: las consecuencias que produjo el terremoto de 1985 y que reveló las precarias condiciones de trabajo y económicas en que vivían aquellas mujeres, la corrupción sindical, los negocios sucios de constructoras que levantaron edificios defectuosos, la complacencia de los políticos y una inexistente impartición de la justicia. Las imágenes de Gámez, por esto, resultan impugnadoras, el símbolo de la nación: la Bandera, se mece en el cielo del Zócalo capitalino, pero es incapaz de completar un discurso simbólico

festivo, los elementos dispuestos en la pantalla más bien sugieren otra lectura: la de los moradores que transitan por un camino lleno de sacrificios, pero que no hallan recompensa, y un lábaro patrio que se limita a marcar el sitio de homenaje para aquellos que van cayendo. (Fig. 54)



(Fig. 54)

Más adelante, en la cinta, otros símbolos de la nación aparecen a cuadro, nos referimos a los héroes de la patria, éstos surgen de manera extraña, la secuencia de nuevo ocurre en el Zócalo capitalino, ahí está un fuerte aguacero, de repente entre la bruma se puede ver la escultura que está en el centro histórico y que recrea la llegada de los aztecas a Tenochtitlán, luego aparece el rostro mojado de una mujer -pues no ha dejado de llover- captado en close up, ésta tiene una expresión triste; se hace un corte y aparece la imagen de una estatua de Miguel Hidalgo, viene otro corte y se encuadra ahora el rostro de un hombre. La estrategia narrativa continúa: surge luego la imagen de una escultura Emiliano Zapata, la de Francisco Villa, la de Venustiano Carranza, la de Lázaro Cárdenas, todas ellas combinadas con planos alternados con los rostros inexpresivos de hombres y mujeres. (Fig. 55).





(Fig. 55).

Luego se ve el Zócalo pero solo, vacío, sin música de fondo, pero con un piso sucio y en desorden como si hubiera habido una manifestación y hubiera sido reprimida: hay pancartas, palos, papeles, zapatos y huaraches tirados, y un líquido rojo que se extiende por el suelo.

Las imágenes resultan extrañas, aunque hay sin duda una intención de reconstrucción histórico simbólica: desde la llegada de los aztecas a Tenochtitlán, pasando por las diversas etapas de la historia, representadas por los héroes de la patria, hasta llegar la época moderna, en una suerte de línea del tiempo. Sin embargo, la presentación de los héroes de la patria resulta difusa: las estatuas de los héroes no se imponen olímpicas en la pantalla, se pierden entre la bruma y el fuerte aguacero, en las escenas en las que aparecen no hay música de fondo, sólo se deja el sonido ambiental: el de la recia lluvia, los encuadres en cámara fija los sugieren inamovibles. La alternancia de las estatuas de los héroes patrios con las imágenes de la gente, va del mito regio de historia de bronce, a la frágil realidad de los hombres y las mujeres que aparecen en la pantalla. Parecen emblemas ajenos.

Una última secuencia de este filme ocurre en la Cámara de Diputados, ahí se encuadra la Bandera, poco a poco la Cámara se aleja y la va dejando atrás, una voz en off (de María Rojo, con texto de Fernando del Paso)

comienza a hablar: “quizá patria lo mejor sea tutearte y decirte algunas cosas...” el discurso continúa y si bien hay momentos de franca exaltación a la nación, lo que marca el acento discordante es que conforme retrocede la cámara deja ver un recinto vacío, no hay gente, no hay “trabajo por la patria”, no hay ejercicio político, nadie escucha el relato: “Gracias patria y cuídate de los políticos del mundo... los dineros del petróleo que te dio el diablo cóbraselos caro al mismo diablo siempre que puedas”, la cámara una vez que logra una imagen amplia del desértico lugar se queda fija, como poniendo un epígrafe visual, al lugar donde se resuelven los destinos de la nación: el lugar del vacío. (Fig. 56).



(Fig. 56)

Si en *La fórmula secreta* y en *Tequila* hay una estética conceptual que mira el Zócalo de la ciudad de México, en *Batalla en el cielo* (2005), de Carlos Reygadas, aquél aparece como el escenario constante de una compleja narrativa, llena de escandalizantes escenas que van de lo grotesco hasta la exposición sin censura de sexo explícito. La película se ubica en la época contemporánea, y cuenta la enredada y torcida vida de Marcos (Marcos Hernández), un hombre que vive en la ciudad de México, y que trabaja como empleado de Palacio Nacional; entre sus tareas tiene la de abrir y cerrar la puerta de dicho “lugar de la memoria” para que salgan y entren los soldados

que izan y recogen la bandera del la explanada del Zócalo capitalino. El personaje trabaja también como chofer de una joven rica que se dedica a la prostitución, pero también el hombre ejerce otra actividad: el secuestro. La oscura personalidad de Marcos lo pone en situaciones extremas, por ejemplo, el conflicto que vive por la muerte de un bebé que ha plagiado, la atracción sexual que siente por su patrona, hasta el asesinato que comete en contra de ella.

Esta película de Reygadas contiene varias escenas donde la bandera es puesta a cuadro. La primera secuencia donde ésta aparece sucede casi al inicio del filme, y el relato resulta, por así decirlo normal, incluso guarda cierta solemnidad: es de madrugada, un plano abierto y en cámara fija muestra una fila de soldados saliendo de Palacio Nacional, marchan serios portando la bandera, en el Zócalo no hay gente, no hay sonido ambiental, la cámara aguarda paciente hasta que termina el rito, acaso sólo el paso de un perro que cruza entre los soldados añade un aire de extrañeza a las escenas. (Fig. 57).



(Fig. 57)

En las penumbras se ve la figura de Marcos en la plancha del Zócalo, se escucha un sonido de un teléfono celular y luego se ve al personaje contestando. Más adelante se sabrá que en esa llamada le informan que el bebé secuestrado ha fallecido. (Fig. 58).



(Fig. 58)

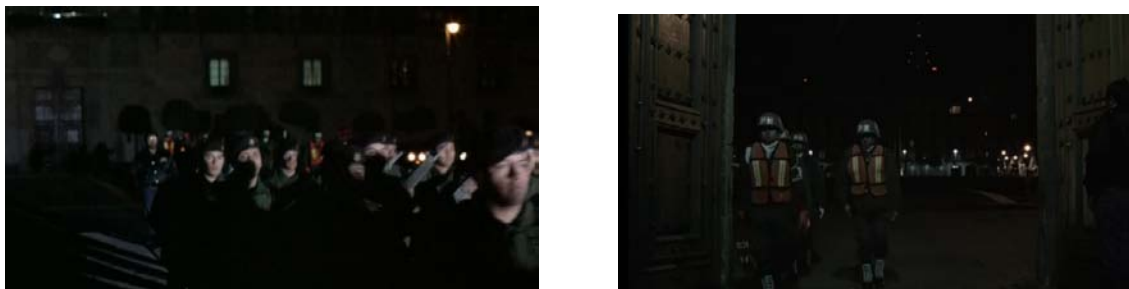
Otra secuencia, más adelante, mostrará el mismo rito de los soldados, pero ahora para recoger y guardar la bandera, en esta secuencia se verá posteriormente a Marcos cerrando la puerta de Palacio Nacional. Cabe destacar aquí, el considerable tiempo de duración que *Batalla en el cielo*, reserva a los dos momentos que ponen a cuadro a la bandera. En esos instantes la cámara no parece tener prisa por cortar la escena y pasar a otra. Tampoco las tomas equivalen a una simple transición panorámica, se sospecha un interés por captar la ceremonia cívica. (Fig. 59).



(Fig. 59)

Sin embargo, resulta en una celebración sui generis. En una cartografía simbólica, las escenas en el Zócalo parecerían estar cargadas de un discurso que irradia cultura cívica, es decir, están “los lugares de la memoria”: el Zócalo, el Palacio Nacional; los constructos simbólicos: la bandera; y los vigías de la nación: el ejército. No obstante, se amalgaman con un lamentable arquetipo de nuestro tiempo: un portador y ejecutor de los males de la sociedad actual, que

se presenta como una especie de envés irremediable que carcome el mundo institucionalizado, aparentemente incorruptible. (Fig. 60).



(Fig. 60)

Marcos recorre taciturno los pasillos del Palacio Nacional, ocupa los espacios vedados para la “gente común”, ayuda a conducir la enseña patria, habla y convive con los soldados. Estas escenas de *Batalla en el cielo*, acaso plantean, la normalización de un estado: aquel donde dialogan sin reparo el universo simbólico de la civilidad y uno que apuesta por la descomposición.

En la pantalla, esto se muestra como un relato impugnador: no es el hombre incorruptible, altamente moral, inspirado por el bien común, el que se conecta con los símbolos de la nación, sino todo lo contrario. Es alguien atrapado en el caos de la vida contemporánea, un caos que parece también envuelve a la nación, quizá hay un momento alegórico de esto en película de Reygadas: luego de la secuencia que deja ver cómo se iza la bandera en la plancha del Zócalo, un plano abierto la pone en la pantalla, enorme, majestuosa, trazando un vaivén, las imágenes inmediatas a esto encuadran un andén del metro, y se concentran en mostrar a dos grupos de estudiantes de secundaria que avanzan por los lados opuestos del largo pasillo; el motivo visual de la escena anterior, es decir, los colores de la bandera, se prolongan en los uniformes de los muchachos: los que entran del lado izquierdo visten de verde y blanco, los que entran por el lado derecho, de rojo y blanco, la cámara

sigue su paso con planos alternados, primero unos y luego los otros, y así se mantiene hasta que en un punto de su recorrido se mezclan desordenadamente, tropezándose y confundiéndose con todo mundo, el efecto visual parece ser sugerente: el de una historia caótica que está por comenzar. (Fig. 61).



(Fig. 61)

5.4.7 Ruptura del eje. Los símbolos de la nación: reinventando el sentido

Vivir Mata (2001), de Nicolás Echevarría, propone otros usos a las imágenes de los próceres de la patria, lejos de la narrativa cívico-pedagógica, pero donde también los soportes, esbozan otras impugnaciones. La historia de la película narra la relación que lleva una pareja: Silvia (Susana Zavaleta) y Diego (Daniel Jiménez Cacho), cuya “fórmula de éxito” es mentirse mutuamente. Ella es locutora de radio, él artista plástico (pues hace viboritas de este material), por una confusión se conocen en el lobby de un hotel, tienen una fugaz relación y luego se dejan de ver. La película gira en torno a su reencuentro sentimental, mientras esto ocurre, varias secuencias recrean la convulsionada vida cotidiana que viven los personajes en la ciudad de México. En una de las secuencias, donde se muestra ese caos de vida cotidiana, hay una alusión a uno de los héroes de la nación, pero su imagen no se materializa en los soportes tradicionales, no se trata de un busto, una escultura, un grabado, una litografía, un mural o un cuadro, se trata de un anuncio publicitario. En una secuencia aparece Diego y un par de amigos en un auto, se estacionan para cargar gasolina, en eso la cámara en contrapicada toma un anuncio espectacular, de inmediato se reconoce la figura de Emiliano Zapata, trabajado en una especie de arte pop, pero debajo del prócer aparece el toque de irreverencia, pues lo acompaña la imagen de un zapato, en un juego obvio de palabras con el apellido del mítico héroe; el remate de este desplante simbólico lo da el texto del anuncio, a los clásicos epígrafes asociados a este héroe: “La tierra es de quien la trabaja” y “Tierra y libertad”, se le ha adaptado la frase: “Viva zapato”, para anunciar que el mismo está “Revolucionando al calzado”. Ante la sorpresa

de Diego, uno de los artistas plásticos que lo acompaña confiesa la autoría del anuncio y divertido se jacta de la centellante imagen. (Fig. 62).



(Fig. 62)

Pero si Zapata se ironiza desde ese nuevo soporte, el Benemérito de las Américas, experimenta una situación parecida. Luego de varias odiseas por consumir su encuentro, finalmente Silvia y Diego lo logran, para ello hacen una cita y ubican el lugar del encuentro: el sitio es un monumento, el cual se encuentra al oriente de la Ciudad de México, conocido como “La cabeza de Juárez”. La última secuencia de la película muestra este coloso, el manejo fílmico parece enaltecer el sitio, sin embargo, alejada de cualquier evidencia ideológico-colectiva, la imagen de Juárez, aquí es articulada en otra forma de reconocimiento, la de una simple localización geográfica: en ese sitio se ha dado cita la pareja para reconciliarse. “Desacralizada” y desprovista de alguna propuesta ejemplificadora, la imagen de Juárez, sirve de marco para prolongar una caótica relación de pareja. Si bien el lenguaje fílmico parece reverenciar la imagen de Juárez: ya por el tiempo que le dedica a la secuencia, ya por la cámara lenta que descubre el monumento, ya por los encuadres que lo privilegian; incluso por la mirada atónita que le dedica Diego cuando mira la imagen del héroe de la patria. No obstante todo esto, las imágenes del Benemérito aquí operan más como un dispositivo estético formal: no se habla

del personaje histórico, no se invoca su ideario, ni se ejemplifica con él. El monumento a Juárez sirve sólo como escenario, complementa el ambiente donde el drama de la pareja se consume. El uso de la imagen del héroe sobrevive, limitado a una simple recreación ambiental. (Fig. 63).



(Fig. 64)

Pero no sólo los héroes de la patria cruzan por las imágenes de *Vivir mata*, la Bandera aparece también a cuadro, en un ambiente dispuesto para la ironía: mientras Diego formaliza su cita con Silvia, vía teléfono celular, un entorno en disturbio lo rodea: está afuera de una estación del metro, en derredor está la habitual atmósfera: decenas de puestos ambulantes, mucha gente, autos que cruzan acelerados por la avenida contigua, ruido por dondequiera, de un microbús desciende un grupo de gente, portan los colores tricolores, blanden orgullosos Banderas de México, y agudizan el caos auditivo coreando: “¡jugamos, perdimos, pero nos divertimos!”, entre esa atmósfera caótica no dejan de agitar la enseña patria, la imagen trae a cuenta una escena cotidiana, una que indiscutiblemente acusa el uso colectivo de los símbolos de la nación, no para trascender por la historia patria, sino en una mirada irónica, puestos al servicio del orgullo de la contienda deportiva, acaso como dice Carlos Monsiváis como último recurso para inflamar la identidad nacional:

“Cada que la Identidad Nacional agoniza, alguien para resucitarla, grita: ¡¡Gol!!”⁵⁷ (Fig. 65).



(Fig. 65)

Indiscutiblemente, una atmósfera identitaria que reclama la apropiación de los distintos repertorios simbólicos que cruzan nuestro tiempo, parece dejar huella también en el cine mexicano contemporáneo, donde las imágenes simbólicas de la nación no han quedado fuera de dicho fenómeno, y en algunas de esas reappropriaciones, sin duda hay una insinuación impugnadora, tal es el caso de la película *El Mago* (2004), de Jaime Aparicio; la cinta cuenta los últimos días en la vida de un mago callejero, Tadeo (Erando González) de la Ciudad de México, pues está a punto de morir a causa de una enfermedad que padece. En una secuencia, aparece el personaje que entra a la vecindad vieja donde vive, camina por un pasillo de paredes derruidas, llega hasta el fondo del pasillo, en una barda carcomida está a manera de mural la imagen de Emiliano Zapata, sólo que ahora trabajada al estilo del grafiti: tiene su sombrero, sus inconfundibles bigotes, su carrillera y su rifle, pero el acento discordante lo da la camiseta que porta, es la del Atlante, un equipo de futbol mexicano. Este collage simbólico es observado con reverencia por el mago, quien se acerca a la imagen, la mira con respeto y marca un beso en su mano que luego planta

⁵⁷ Carlos Monsiváis, *Apocalipstick*, México, Rando House Mondadori, 2009, p. 20.

en la figura, pero no al prócer, sino en el escudo del Atlante. La incomún imagen se complementa por el ambiente que la acompaña: macetas viejas, tinas, fierros oxidados, tendederos de ropa. Este Zapata hecho pastiche, postula un vínculo histórico disminuido, sintetiza una simbólica sin relato, o mejor: hecha de muchos relatos. La imagen deviene en una especie de lirismo visual, íntimo, irreductible al mismo mago, la figura puesta en la pantalla lanza el desafío: la rebelión en el uso de la imagen del prócer de la nación. (Fig. 66).



(Fig. 66)

5.4.8 Cámara en mano: la nación trepidante: entre el hastío y lo lúdico

Pero si los símbolos de la nación, navegan en nuestros días, entre lo profuso de distintos significados y las reapropiaciones, en *Adán y Eva todavía* (2004), película de Iván Ávila Dueñas, la Bandera, ondea entre el mundo del hastío, el aburrimiento, la desesperanza, el de la pura existencia, sin brújula teleológica, donde toda experiencia tiene cabida: la ociosidad, la incomunicación, la violencia, la libertad en todas sus posibilidades, el hedonismo, y una caótica noción de la búsqueda personal. El filme cuenta la vida de una pareja de jóvenes contemporáneos: Adán (Junior Paulino) y Eva (Diana Lein). Su existencia se puede comparar con su indumentaria y sus ornamentos cotidianos (extraña y cambiante): ropa que ellos mismos

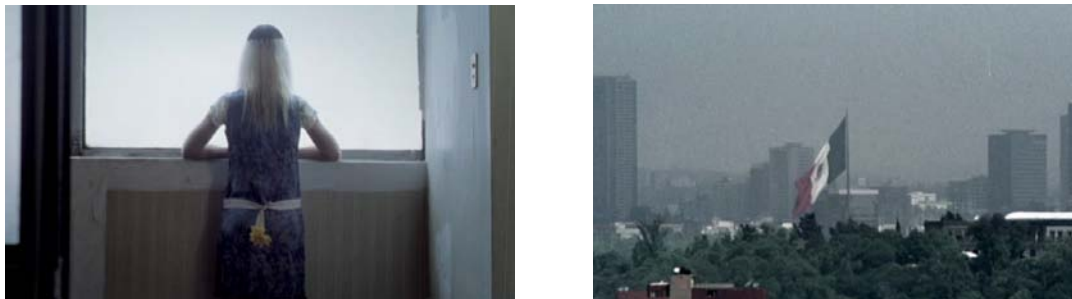
confeccionan, donde domina su propia inventiva, en la que mezclan todo tipo de telas, colores, estilos; un arreglo del cabello que cambian a cada rato, lo cortan, lo rapan, lo modifican de colores. Mismos que también figuran en sus rostros. Viven en un céntrico edificio de Distrito Federal. (Fig. 67).



(Fig. 67)

Su habitación tiene unas cuantas cosas, apenas lo mínimo para habitar, reina el desorden, sus paredes están llenas de recortes de periódico y revistas; comen lo que pueden, casi nunca se hablan, ambos dan rienda suelta a su vida sexual libre, a veces por esto reciben pago, otras reciben violencia. A veces llegan a casa otras no, incluso, a veces aparecen de otros países, se marchan sin siquiera avisarse. Entre las escenas de esta vida de collage caótico, en una secuencia aparece súbitamente la bandera. La cámara encuadra primero con un plano abierto el Condominio Insurgentes, como señala el nombre del lugar a su entrada, luego avanza con un tilt up lento que deja ver el viejo edificio, se detiene en una de las maltratadas ventanas en lo alto del inmueble, después la cámara toma a la chica que con actitud de aburrimiento fuma un cigarro dentro de su revuelto departamento, se levanta de la silla y mira por la ventana del alto edificio, observa ensimismada a lo lejos, ve una bandera muy grande que ondea a la distancia, la cámara encuadra el pendón y con cámara fija la pone en la pantalla, no hay música de fondo, así permanece por unos momentos, se recrea un ambiente extraño, no es festivo, es sórdido: es una enorme bandera

que ondea en un cielo que deja ver su manto de contaminación, una ciudad infinita, cuyos edificios de concreto parece avasallaran los espacios verdes. ¿Es un pendón que más bien parece agobiar? La bandera en esta sugerencia fílmica de Iván Díaz Dueñas, ondea en un universo caótico, abatido, donde precisamente reina el hastío. (Fig. 68).



(Fig. 68)

Lo impredecible, es el rasgo que caracteriza el uso de los repertorios simbólicos de la nación en la pantalla cinematográfica del siglo XXI, y así lo confirma la película *Conozca la cabeza de Juan Pérez* (2010), de Emilio Portes, ahí el escudo nacional es el referente aludido, pues forma parte del relato que presenta el filme, pero su puesta en escena nada tiene que ver con un argumento que postule algún precepto de la cultura cívica. La historia trata de la vida que llevan unos cirqueros de la ciudad de México en la época contemporánea. Debido a las crisis constantes que vive el país, los integrantes del circo van paulatinamente perdiendo su empleo. Los que quedan se ven obligados a esforzarse para presentar un espectáculo cada vez más atractivo del que han venido desempeñando. Juan Pérez (Silverio Palacios), el mago de la compañía, decide que va a robar una guillotina de un museo para realizar un espectáculo donde simulará que cortará su propia cabeza. En los encuentros que tiene con el dueño del circo para explicar su idea, se le ve en el interior de un camión que se ha habilitado como una oficina, en la misma hay varios

objetos propios del mundo circense, en ese espacio enclaustrado y desordenado hay unos guantes de box, que cuelgan delante del escritorio del empresario, lo cual no reviste mayor importancia a no ser por una situación que aquí nos interesa, pues se trata de unos “guantes nacionales”, pues en ellos figuran los colores de la Bandera Mexicana: el verde, blanco y rojo; pero no sólo eso, los guantes también están decorados con el símbolo fundacional de la nación: el águila. Estos “guantes nacionales”, sin duda resultan significativos, si bien los símbolos de la nación expuestos en una gran cantidad de soportes, responden por así decirlo, a una naturaleza que les es propia: documentos oficiales, bandas presidenciales, encuentros cívicos, monografías, decorados arquitectónicos, en suma, todo aquello que detone el recuerdo cívico-histórico, en el filme que nos ocupa son desterrados de esa atmósfera, aparecen como un puro repertorio circense, como parte no de lo cívico, sino de lo lúdico, no de lo que protege sino lo que sirve para lastimar, las imágenes de los “guantes nacionales” en el filme *Conozca la cabeza de Juan Pérez* resultan, sin duda, una propuesta visual irónica que se abate sobre los referentes de la nación. (Fig. 69).



(Fig. 69)

En este recorrido fílmico hemos intentado dar cuenta de algunas películas mexicanas, donde los referentes simbólicos que postulan a la nación,

son puestos en escena, pero fuera de la privilegiada condición que se les había conferido en otros soportes y relatos, vistos ahora desde su impugnación visual, desde su ironía, su comicidad o desacralización. En el siglo XXI, la producción fílmica que pone a cuadro esos referentes simbólicos, parece seguir el tal derrotero, mismo que exploraremos en particular, en el trabajo del director Luis Estrada, en tres de sus últimos trabajos: *La ley de Herodes*, *Un mundo maravilloso*, y *El infierno*, mismas que serán motivo de análisis en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 6

**LA CONSTRUCCIÓN FÍLMICA DE
LA NACIÓN DESDE EL CINE
MEXICANO CONTEMPORÁNEO**

6. 1 LA NACIÓN, SUS SÍMBOLOS EN IMPUGNACIÓN. LA MIRADA DESDE EL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO

Si bien los repertorios simbólicos de la nación, en especial los de larga duración, tuvieron un uso privilegiado, particularmente durante la primera mitad del siglo pasado, hoy ciertas manifestaciones anuncian otros usos, tal y como hemos querido dar cuenta en el capítulo anterior; los soportes y las fórmulas narrativas en esos casos han sido diversos, incluidos algunos que ha puesto en escena la cinematográfica mexicana. Ahora nos concentramos en un caso en concreto, y que forma parte del cine mexicano de nuestros días. Nos referimos al trabajo del director Luis Estrada, quien en algunas de sus películas ha tomado los símbolos de la nación para recrearlos en una atmósfera fílmica muy diferente a la que gozaron, al menos, en ciertos casos del cine clásico mexicano.

6.2 Primero, el director

Luis Estrada Rodríguez nació en la Ciudad de México el 17 de enero de 1962, su vínculo con el cine no es ajeno: su padre es el director mexicano Luis *el perro* Estrada, quien dirigió, entre otras, las películas: *Maten al León* (1975) y *Los indolentes* (1977). Según recuerda Luis, él acompañaba a su padre a los estudios Churubusco y fue ahí donde se desarrolló su gusto por el cine. Hacia sus 20 años fue asistente de director, tanto de su padre como de otros más: Arturo Ripstein, Felipe Cazals y José Luis García Agraz. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras y en el CUEC, ambos de la UNAM, de este último recuerda fue expulsado, pues: “me empeñé en producir un cortometraje hablado en inglés y a los directores del CUEC no les pareció que lo hiciera. Me aplicaron juicio sumario y me corrieron.

El corto se llamaba *The vengeance is mine*, era una película con Ofelia Medina, que se ubicaba en Chicago de 1939.”¹ La primera película en la que participó como asistente fue: *Ángel del Barrio* (1975), de Luis el perro Estrada. Ya como director, produjo: *Andante spianato* (cortometraje), 1982; *La divina Lola* (cortometraje), 1984; *Camino largo a Tijuana*, 1988; *Bandidos*, 1990; *Ámbar*, 1994; *La ley de Herodes*, 1999; *Un mundo maravilloso*, 2006, y *El infierno*, 2010.

6.3 La nación desde *La ley de Herodes*

La ley de Herodes (1999) es una producción realizada por Bandidos FILMS/FOPROCINE/IMCINE, la dirección corrió a cargo de Luis Estrada, con un guión de él mismo, Jaime Sampietro, Vicente Leñero y Fernando León. La fotografía estuvo a cargo de Norman Christianson, y la edición fue realizada por Luis Estrada, la música correspondió a Santiago Ojeda y el sonido a Santiago Núñez, con los efectos especiales de Alejandro Vázquez. El reparto figuró de la siguiente manera: Damián Alcázar (Juan Vargas), Leticia Huijara (Gloria, esposa de Vargas), Pedro Armendáriz (López), Isela Vega (Lupe), Salvador Sánchez (Peck) Alex Cox (el gringo), y Ernesto Gómez Cruz (el gobernador Sánchez). El rodaje inició el 12 de octubre de 1998, el trabajo de estudio se realizó en las instalaciones de Churubusco, y los trabajos de locación en el Estado de Puebla.

La ley de Herodes, cuyo título original era *La Ley y la Pistola*, tuvo un preestreno el cinco de diciembre de 1999, en la Cineteca Nacional, y su estreno oficial fue el 18 de febrero de 2000. La cinta participó en distintos festivales, entre

¹ Entrevista con Luis Estrada, en *Canal100.com.mx*.

los que destacan: el IV Festival Internacional de Cine Latino de los Ángeles, California, en Estados Unidos en 2000; el IV Festival de Cine Francés en Acapulco, Guerrero, México en 2000; en el XVI Festival de Cine Latino de Chicago, EUA, en 2000; así como en el V Festival de Cine hispano en Miami, Estados Unidos en 2001. Obtuvo varios premios y reconocimientos, además de haber obtenido varios Arieles por parte de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, fue galardonada en el Festival de Cine Independiente de Sundance , en el Festival de Cine de Latino de Los Ángeles, en el XIII Festival de Cine internacional de Viña del Mar, en Chile; así como en el Festival de Cine de la Habana. En el San Juan Cinemafest del año 2000, en San Juan Puerto Rico, obtuvo varios reconocimientos. Asimismo en la muestra Internacional de cine Ajijic 2000, ganó el galardón a la mejor producción. La película de Estrada acarreó, quizá como hacía mucho tiempo no ocurría, opiniones de la más diversa índole en la en la prensa.²

Por su tema, el filme de Estrada tiene como antecedentes en la cinematografía nacional, películas como: *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947), *Rosaura Castro* (Roberto Gavaldón, 1950), *El impostor* (Emilio Fernández, 1956), *El brazo fuerte* (Giovanni Korporaal, 1958), *Calzoncin Inspector* (Alfonso Arau, 1973) y *Maten al León* (José Estrada, 1974), entre otras, cintas donde el ejercicio del poder político mexicano es llevado a la pantalla. Pese a que *La ley de Herodes* recrea su historia en el México de la década de 1940, sus propuestas resultan vigentes para la

² Cfr. Al final el anexo sobre esas opiniones.

época contemporánea. En sus reflexiones teóricas, a este respecto, Robert Rosenstone destaca que en toda película actual, cuyo tema es el pasado, están implícitas también, indudablemente, las improntas de los creadores que en el presente lo proponen,³ tal y como da cuenta el trabajo de Estrada: a través de unas imágenes donde los repertorios simbólicos de la nación proponen otros usos y significados.

El inicio de esta cinta presenta en un fondo negro sus créditos, los acompaña una música ambiental: los compases del *Mambo en sax*, de Dámaso Pérez Prado, el ritmo alegre y pegajoso se prolonga hasta que aparecen las primeras escenas de la película, éstas muestran a un hombre con *medium close up* y fuera de foco, disparando con una pistola, no se ve quién es la víctima; pero enseguida aparece con una toma en picada, sobre una mesa, un tomo grande y con pastas duras de la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, ¿ésta ha sido la víctima? La escena que sigue parece insinuarlo: el hombre abre el libro, cuyas páginas han sido recortadas ingeniosamente para formar un recipiente que contiene dinero, mismo que es sustraído rápidamente por el individuo y depositado en una mochila, una lámpara que cuelga pendulante del techo ilumina la escena, produciendo una danza de sombras inestables en el cuartucho, acentuando lo “descompuesto del relato”. Por un momento, quedan sobre la mesa: La *Constitución* deshojada, la pistola que parece apuntarle, el dinero y la mochila vieja, componiendo un irónico *collage*. (Fig. 1).

³ Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, España, Ariel, 1997, p. 43 y ss.



(Fig. 1)

Los elementos así dispuestos, bien hacen recordar las reflexiones que sobre uno de éstos elementos: la mesa, plantea Renato González Mello,⁴ quien sobre la misma sostiene:

Si tuviera que elaborarse un diccionario de símbolos del muralismo mexicano, la mesa o el escritorio deberían contarse entre los más importantes. La mesa y el escritorio fueron usados como símbolos de la autoridad y, sobre todo, de la legitimidad. [Así por ejemplo] sobre el escritorio se estudian los planos para la división de los latifundios o se pactan las condiciones de la nueva cooperativa. Eso ocurre en los murales de Diego Rivera, y también en la prensa oficial de la época.⁵ [En las fotos, el editor], con el ojo bien entrenado, escogió las imágenes en que la mesa aparece bañada por un haz de luz que santifica el sitio y que, sobre todo, lo singulariza.”⁶

⁴ Aunque el estudio pertenece a otro campo: el de las imágenes del muralismo y la fotografía, la reflexión nos parece es conveniente.

⁵ Aquí el autor se refiere a unas fotografías que se publicaron en *El Nacional* hacia 1940 que registran la constitución de distintas cooperativas.

⁶ Cfr. Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la Revolución”, en Esther Acevedo (Coord.) *Hacia otra historia del arte en México*, México, CONACULTA, 2002, p. 228. .

En contraste, en el caso fílmico que nos ocupa, la mesa propone otra retórica: la transgresión de la ley, la incorporación de la violencia, y la avidez por el dinero, como fórmulas del ejercicio político corrupto mexicano. La mesa, en este caso, la del Palacio Municipal de San Pedro de los Saguaros, no sugiere una atmósfera de acuerdos consumados, ejemplos de autoridad y legitimidad, revela un ambiente de corrupción.

Y es que *La ley de Herodes* plantea el tiempo de una nación en crisis, su estrategia fílmica se basa en la desacralización de una serie de repertorios simbólicos que en otros tiempos postularon los relatos venturosos sobre la nación. Benedict Anderson sostiene que las naciones son constructos sociales que se afianzan en el imaginario colectivo a partir de diversos dispositivos, como el libro, la prensa, las artes gráficas y los mapas, entre otros⁷; en no pocos de los relatos que éstos confeccionan, figuran los símbolos históricos más importantes de un país. En México, indiscutiblemente, la Bandera⁸ ha ocupado un lugar relevante entre éstos, y se ha recreado, incluso, en una variedad de registros visuales como pinturas, esculturas, cromos, calendarios, libros, indumentarias, etcétera. Por lo común, el uso del estandarte nacional, en estos medios, arropa los pasajes y derroteros que exigió la construcción de la nación, las atmósferas que la inspiran, o los venturosos proyectos que le deparan en el futuro, tal y como lo vimos en el capítulo dos de este trabajo. Es decir, son las imágenes de los momentos

⁷ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.

⁸ La bandera deviene en un recurso mnémico: se propone para tener vigente la historia misma de un país, es un símbolo vigoroso, que como dice Baczkó, está entre el repertorio simbólico que hace ocurrir al Estado-nación, y lo hace proyectarse tanto al pasado como hacia el futuro. *Cfr. Vid. supra.*

fundacionales de la patria, las gestas, las luchas revolucionarias (Fig. 2), las estampas costumbristas (Fig. 3), las imágenes que tejen una urdimbre entre los héroes de la patria y los documentos rectores del Estado-nación (Fig. 4), así como aquellas escenas que sugieren a la bandera como un talismán o un dispositivo que asegura un aura protectora para defender o inaugurar nuevas batallas políticas (Fig. 5).



(Fig.2)



(Fig. 3)



(Fig. 4)



(Fig. 5)

Las trepidantes escenas, con las que inicia *La ley de Herodes*, dejan ver por unos momentos, uno de los símbolos esenciales de la patria: la Bandera, el emblema que a decir de Enrique Florescano “[...] representa la unidad, la independencia y los valores nacionales más estimados [de una país].⁹ De todo el repertorio simbólico de la nación, es quizá, junto con el Himno, el más visible y reconocido; es el dispositivo que trasciende el espacio y evoca la vena con la patria. La pronta convivencia con el símbolo (desde los tempranos años escolares), y su uso en un múltiple abanico de momentos (incluidos los del espectáculo y deportivos), le crean un aura cívico-familiar. Por su significado, la aparición de la Bandera en cualquier relato se impone como un discurso dentro del discurso. En el filme, indudablemente la Bandera, más que al universo de lo material, pertenece al mundo de los protagonistas, y compromete un diálogo con el resto del repertorio significante. Fílmicamente, en la cinta de Estrada, la primera aparición de la Bandera surca veloz por la pantalla, pese a la contrapicada que a su pie la encuadra, no transmite la altivez que la toma podría presumir, por el contrario, sólo se revela lo descolorido y lo maltratado de su tela.

Indudablemente, en muchas de las expresiones visuales, la Bandera se asocia de manera casi natural, a la noción del sacrificio, a la muerte de los hombres que ofrendan su vida en pro de la nación (Fig. 6).

⁹ Enrique Florescano, *La bandera mexicana: breve historia de su formación y simbolismo*, México, Taurus, 2000, p. 13.



(Fig. 6)

Pero en la *Ley de Herodes*, los acontecimientos que acompañan al estandarte, arropan otras fórmulas del sacrificio: las que produce la política esperpéntica. Para Luis Estrada, en ciertos momentos, sus imágenes cinematográficas intentan responder a una pregunta sugerida por la plástica mexicana pero traída a la actualidad: ¿cómo sería el mural de Diego Rivera: *Paseo Dominical en la Alameda*, en nuestros días, con sus personajes y los dramas del siglo XXI?¹⁰

En los trabajos de Rivera, como en los de otros artistas de la escuela nacionalista, los dramas de los hombres, tienen que ver con el sacrificio por la tierra, por su pueblo, por la justicia. Ahí, los hombres mueren a campo abierto, en sus milpas, intentando fertilizar el ideal; mueren afuera de sus chozas, apostados, resguardando su universo cotidiano; incluso caen, empuñando las banderas de sus luchas laborales (Fig. 7).

¹⁰ Entrevista del autor con Luis Estrada.



(Fig. 7)

En las imágenes de *La ley de Herodes*, el drama de los hombres, recrea las muertes perpetradas por la ambición política. De manera recurrente, en el filme, las muertes o los cadáveres, ocurren o permanecen dentro del palacio municipal, lo cual resulta una paradoja: el espacio que se supone procura el orden de la colectividad, es el receptáculo del caos. Fílmicamente, el palacio municipal se presenta como un edificio derruido, en su interior, todo es sombrío, la tenue luz, sólo anuncia un escenario sin tiempo: mesas, desvanes, relojes y objetos muy viejos, documentos polvorientos y archivos muertos en espera de ser resucitados. Pese a la vitalidad de la cámara que se mueve dentro del palacio, sus hallazgos siempre son los mismos: corrupción, desolación y abandono.

Nada parece salvar la condición del palacio municipal, ni el talismán y símbolo venturoso de la patria: la Bandera. Ésta permanece anquilosada, completando el ornamento de las escenas del sacrificio esperpéntico que plantea el filme: ahí está la imagen del gordo presidente municipal, despojando de sus pertenencias al hombre que antes asesinó a balazos: se ve el cuerpo de éste tendido en el suelo, con las manchas de sangre que se marcan en su camisa blanca, el asesino hincado cerca de él, y al fondo enmarcando el momento: la

descolorida Bandera nacional. De igual manera, quedarán los cadáveres del borracho asesinado en el burdel, y los cuerpos de la dueña del prostíbulo y su guarura: en el escritorio del palacio municipal, rodeados de las leyes y los reglamentos de la nación, y al fondo la presencia del lábaro patrio. En la película, la cámara en estas escenas, relata con lentos paneos estos barrocos instantes. (Fig. 8).



(Fig. 8)

Si bien, el trabajo de Diego Rivera invita a la analogía con la gráfica y la plástica (Fig. 9), en la *La ley de Herodes*, el registro que mejor inspira su estética es el de la caricatura (Fig. 10), como el propio Luis Estrada sostiene: “lo que pretendo hacer es una caricatura de los arquetipos principales de nuestro tiempo”.¹¹



(Fig. 19)



(Fig. 10)

¹¹ *Idem.*

Y si hay que precisar, se trata de la caricatura política. De una importante tradición en nuestro país, la caricatura política se coloca como una de las trincheras de batalla hacia la crítica del ejercicio político oficial, como un escaparate de la opinión pública moderna. Un breve recuento de la caricatura halla su antecedente hacia el siglo XVII, en Europa, con el retrato satírico, que luego adopta una nueva versión en los diarios y revistas,¹² para posteriormente en el siglo XX, instalarse como una estrategia de otros soportes visuales.

La naturaleza estilística de la caricatura, y la función social que fue ganando, le reservaron tal destino: “El nacimiento de la caricatura en un entorno que apreciaba el virtuosismo artístico, su florecimiento en una sociedad democrática y su supervivencia como inocente marca del periodismo, refleja la influencia de la situación social de un género [...] y su posterior sobrevivencia a la subsiguiente transformación de las demandas.”¹³ Mientras que otras manifestaciones artísticas, en nuestro país, dieron vida a los relatos sobre la nación y su simbólica, nutriéndose de la retórica del libro de texto, el museo o la pintura¹⁴, el trabajo de Luis Estrada, incluye también, la retórica que le proporciona la caricatura. Y aún más la que le sugiere el cómic. Si con la caricatura se lleva a los personajes al extremo¹⁵, con el trabajo en el color de las imágenes, “se piensa en la fabulación de un cómic”.¹⁶

¹² E.H Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, FCE, 1999. p.9.

¹³ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴ José Antonio Crespo, *Contra la historia oficial*, México, Debate, 2009, p.15 y ss.

¹⁵ Bellori define la caricatura como “Retratos que en la medida de lo posible pretenden representar el conjunto de la persona retratada, pero que en broma, y a veces con sorna, subrayan los rasgos del retratado de forma completamente desproporcionada, y de un modo tal que en conjunto parece

En *La ley de Herodes*, la corrupción se manifiesta a cada momento, la propuesta fílmica denuncia un universo social donde absolutamente nadie, parece tener un gramo de principios, de ética y de justicia: los gobernadores, los partidos políticos, el cura, el médico, las mujeres, ni el gringo. Desde la significación fílmica, una colectividad así parece entrar en disonancia con un paisaje rico, con una naturaleza exuberante, vigorosa, que armonice con la vida del Edén, como por ejemplo aquellos relatos propuestos por el trabajo del pintor Jesús Helguera, y cuyas resonancias tuvieron cabida en el paisajismo que el cine clásico mexicano propuso en algunas cintas. (Fig. 11).



(Fig. 11)

tener su aspecto, si bien los rasgos individuales están alterados.” Cfr. *Ernst Gombrich, Los usos de las imágenes...*, p. 8.

¹⁶ Entrevista con Luis Estrada.

Pero no, en San Pedro de los Saguaros, el paisaje es más bien sórdido, árido, se respira la sed. El viento cuando sopla no refresca, levanta ventiscas que ciegan, y distorsionan las siluetas de los moradores, descubriéndolos sólo como espectros, que se resguardan en sus casas, pues en el pueblo no hay escuela, ni mucho menos maestro. La vertebra del proyecto nación: la educación, estandarte de otros tiempos, aquí sólo pervive como leyenda, pues otro presidente municipal desmanteló la escuela, “y hasta las ventanas, las sillas y el pizarrón, vendió”, le cuenta Peck, el secretario de gobierno, a Juan Vargas. Las secuencias en el zócalo de San Pedro, no son más optimistas, no enaltecen la atmósfera: ahí está el palacio municipal, pero derruido, y frente a él la bandera, ondeando penosamente, pues se haya atada a un flaco tronco seco, que la hace de hasta. El símbolo, referido como el manto protector de la nación, y emulación de su orgullo, en este pueblo poco logra aliviar. (Fig. 12).



(Fig. 12)

Hay una escena en *La Ley de Herodes* que bien puede trazar una analogía discordante con otro filme: *Río escondido*: en éste se encuentra la población reunida en el centro del pueblo, haciendo fila, en espera de ser vacunados, en esta imagen hay una alegoría con la ciencia, la salvación, del progreso del país.

En la película de Estrada, también la población está formada en la plaza pública, pero en espera de ser despojada de sus bienes por el alcalde, la alegoría señala a la descomposición, a la corrupción y a la indefensión del pueblo. (Fig. 13).



(Fig. 13)

En *La ley de Herodes*, no sólo los símbolos materiales que hacen los referentes de la nación resultan desentronizados, también se impugnan los referentes personificados, en este caso la imagen del presidente de la República. En una de las escenas, se ve en una de las paredes del palacio municipal la foto del presidente de la República, Miguel Alemán, y a un costado, la Bandera de México. Un *close up* y una tímida luz dan cuenta de la escena. En la fotografía, en blanco y negro, se ve al mandatario vestido de traje, portando la banda presidencial; detrás de él, en un cuadro, aparece el símbolo patrio del águila. En la imagen, el presidente, tiene una posición y un semblante serenos, su rostro no mira al frente, no interpela al espectador, sino que se ubica girado en tres cuartos:

su mirada se dirige fuera de campo, mirando al infinito, contemplativo, en una actitud de visionario. Los claroscuros de la técnica fotográfica, logran así plasmar la figura del líder constitucional de la patria, pero mucho mejor su imagen metaconstitucional: aquella que lo propone como el guía mítico¹⁷, que con sabiduría y poder¹⁸ conducirá los destinos de la nación¹⁹. Aquella que lo presume como el depositario de la historia, que lo habilita como el enlace entre los héroes del pasado y los hombres del presente.²⁰ Aquella que lo certifica como el portador por antonomasia de los símbolos de la patria: la Bandera, el Himno Nacional, los documentos y los reglamentos fundacionales de la nación.

En el filme, el ritual de serenidad que propone este retrato de poder²¹, contrasta con la arrebatada velocidad con la que es desprendido desde lo alto de un muro, por un hombre gordo. (Fig. 14).

¹⁷ Para Carlos Fuentes, el presidente de México, remite más que otra cosa a la imagen mitificada que en el pasado prehispánico tenía el emperador azteca. Cfr. Jorge Carpizo, *El presidencialismo mexicano*, México, Siglo XXI, p. 30, 1978.

¹⁸ Al respecto, Daniel Cosío Villegas señala que, en México, la idea del poder del presidente es tal que existe “[...] la creencia de que puede resolver cualquier problema con sólo querer o proponérselo, creencia generalizada entre los mexicanos”, Cfr. *El sistema político mexicano. Las posibilidades de cambio*. México, Joaquín Mortiz, 1980, p. 16.

¹⁹ Para Alberto G. Salceda, el presidente en México, deviene como “el edificador mismo de la nación”. Cfr. Jorge Carpizo, *op. cit.*, p. 31.

²⁰ E. Kantorowicz, destaca que en el líder de un pueblo, se revelan dos cuerpos: su cuerpo físico y su cuerpo simbólico, en éste último se reúnen los referentes que lo sustentan como el portador de una antigua legitimidad. *Cit. pos.* Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales, Memorias y esperanzas colectivas*, Argentina, Nueva Visión, 1984, p.43.

²¹ A decir de Julia Tuñón: “El retrato del poder ritualiza al retratado que se convierte en un emblema, se coloca en un tiempo no cotidiano, en una dimensión legendaria”, Cfr. Julia Tuñón, “Juárez y Maximiliano: dos caras de una moneda en el imaginario fílmico del cine clásico mexicano”, en: Josefina Zoraida Vázquez (Coordinadora), *Juárez historia y mito*, México, COLMEX, 2010, p. 115.



(Fig. 14)

Una contrapicada conforma el relato: se ve la bandera y el hombre bajando la foto del mandatario, que como icono de la nación,²² es colocada sobre una mesa. Un encuadre a plomo deja ver el retrato del presidente al fondo, sobre ésta, mientras la luz inestable de una lámpara pendulante, traza sobre él un vaivén rítmico de sombras. El retrato del presidente, inerme bocarriba, recibe una ráfaga de golpes con una pistola, que estalla el cristal que lo cubre, las astillas cristalinas invaden el retrato del presidente, distorsionando su imagen, acto seguido, los trozos de vidrio y el retrato presidencial son arrojados al piso, en lo que queda del marco, aparecen cientos de billetes que velozmente son sustraídos por el hombre gordo. En unos minutos el retrato del mandatario ha sido apabullado, y junto con él el escudo nacional que porta en la banda presidencial, las imágenes fílmicas le proponen el destino que han sufrido otros registros artísticos que han evocado la imagen del poder político. Gombrich, por ejemplo, apunta la destrucción de

²² Si vale hablar de una iconografía moderna, encargada de construir simbólicamente a la nación, entre esa sin duda, se encuentra la fotografía política presidencialista. La cual, no se limitó a la que ornamenta los edificios gubernamentales, sino también a la que se difunde por los medios masivos de comunicación, como las imágenes fotográficas de la prensa. Para Laura González Flores, la fotografía de prensa consolidó la "imagen de poder" en México, a través de la imagen presidencialista, la que a su vez fue fundamental para exaltar el fervor por la nación: "en México, la legitimización del nacionalismo se hizo mediante la entronización de la figura presidencial". Cfr. Laura González Flores, "Fotografía mexicana contemporánea un modelo para armar", en: Issa Ma. Benítez Dueñas, *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias, (1960-2000)*, México, CONACULTA, 2004, p. 102.

algunas efigies y esculturas de reyes y monarcas, en algunos pasajes de la historia europea, cuando aquéllos dejaron de tener una función y un significado para la sociedad que las creó.²³ (Fig. 15).



(Fig. 15)

Acaso en lo que toca a la fotografía presidencial, la situación resulta especial: sí como dice Roland Barthes, que la fotografía es un mensaje sin código, porque no se vale de un lenguaje particular para construir su discurso, sino que comunica con la esencia de lo fotografiado, -que es el analagón perfecto-²⁴, en la cinta que nos ocupa, la destrucción de la fotografía presidencial, insinúa el agravio al hombre, al símbolo institucional mismo y al escudo de la patria que porta, a golpes se rompe el cristal de su encanto, y con ello lo que representa: el emblema visible y personificado de la nación. A este respecto, Wendy Kozol subraya que durante la posguerra, la necesidad de construir la identidad nacional fue una búsqueda común de Estados Unidos, como de México, pero que mientras en Norteamérica el medio inspirador fue la familia, “En México, sin embargo, esto se

²³ E.H. Gombrich, *Los usos de las imágenes....*, pp. 153-154.

²⁴ Roland Barthes, “Le message photographique”, en *Communications* núm., 1 Seuil, 1961.

hizo a través de la figura del presidente, quizá como [inspiración del] gran padre.”²⁵

Más adelante el filme recrea otro momento donde la imagen presidencial es agraviada: una cámara fija y con un encuadre amplio, deja ver por unos segundos el retrato del presidente Miguel Alemán. No obstante, el momento solemne de la imagen es repentinamente subvertido: una mano invade la figura presidencial, la sombra proyectada por aquélla cae sobre el rostro del mandatario, que se pierde, y ya no vuelve a aparecer, pues Juan Vargas, pega sobre éste la foto de su propio rostro. Acto seguido, Vargas, en una atmósfera de penumbras, contempla su fotomontaje y mira complacido la “renovada imagen institucional”. El uso del fotomontaje en este relato fílmico, sin duda, apuntala su propuesta: la impugnación de la imagen presidencial. Y es que en la estrategia estética del fotomontaje va implícita la irreverencia hacia el principio rector, hacia el motivo único que domina, ahí se impone la irrupción del espacio y de las perspectivas, se ejerce el contraste como norma, el relieve sobre lo plano. En el fotomontaje, si acaso hay un espacio básico, éste aspira ser invadido y transgredido por otros referentes y técnicas. En el montaje está también la intención de oponer los discursos. Renato González Mello sugiere que el montaje “llevó a elaborar una teoría de la vanguardia apoyada en el principio de la yuxtaposición, como táctica de crítica a la hegemonía del capital”.²⁶ La superposición a la imagen del mandatario, en *La ley de Herodes*, resulta en una suerte de agravio a uno de los iconos de la nación, a su cabeza, al

²⁵ Wendy Kozol, *cit. pos.* John Mraz, “Photographing political power in Mexico”, en Will G. Pansters, *Citizens of the Pyramid. Essays in Mexican Political Culture*, Amsterdam, Thela Publishers, 1997, p. 153.

²⁶ Renato González Mello, “Los pinceles del siglo XX”, en *Los pinceles de la historia*, México, MUNAL, 2004, p. 20.

rostro (Fig. 16) “que mira por ella”, pero también al símbolo del águila que es invadido por el recorte, asimismo es un ataque a la “incuestionable” condición presidencial, pues “El fotomontaje obliga a pensar en las relaciones entre las imágenes, la vida social y la legitimidad del Estado. Si el fotomontaje es hijo de una estética de la máquina, parece lógico que se utilice para promover la idea del Estado como autómata”.²⁷



(Fig. 16)

En la película, el retrato del presidente aparece en los espacios desde donde se dirige el rumbo de la nación: las oficinas gubernamentales, se ubica en la parte superior de algún muro, cerca del escritorio donde despacha el dirigente en turno. Su ubicación en esos sitios, le concede al presidente el don de la ubicuidad, ya para recordar a los presentes los atributos que lo consagran; ya para legitimar, simbólicamente, las decisiones que ahí se toman sobre la patria. Sin embargo, en *La ley de Herodes*, los acontecimientos “que contempla” el mandatario, no favorecen su investidura. Cuando su retrato aparece a cuadro, no lo arropan los discursos llenos de civilidad de los protagonistas, no son las loas

²⁷ *Ibidem.* p. 21.

patrióticas las que enmarcan su imagen, por el contrario, son los discursos que revelan una nación en crisis: son los discursos de la corrupción: los de los dirigentes políticos (a veces López, Sánchez o Vargas) que hablan de sus triquiñuelas para alcanzar el poder, que hablan de cómo violar la ley o que relatan cómo asesinar a sus opositores. Las frases que se emiten frente a la imagen del mandatario, incluyen las palabras ácidas, el lenguaje soez, la leperada abierta sin más.²⁸ La voz en *off* y la ausencia de sonido ambiental en las escenas de las oficinas de gobierno, enfatizan esos momentos del esperpento político mexicano. Pero no sólo las palabras agravan la figura del presidente, otro tanto lo conforman los acontecimientos mismos en los espacios de gobierno: robos, asesinatos, la exposición del vicio y la pobreza. La significación fílmica concede poco al dirigente de la nación: si bien algunos momentos los privilegia una efímera cámara fija, en su mayoría se encuadra en un segundo plano, fragmentado o fuera de foco. El itinerario de la imagen presidencial, como emblema de la nación, en *La ley de Herodes*, bien podrían sintetizarlo dos momentos: en las primeras escenas de la película, el cuadro del presidente aparece impecable en lo alto de un muro²⁹ en la oficina del gobernador Sánchez, más en las últimas escenas, aparece chueco y en la parte inferior de un muro en el derruido palacio municipal de San Pedro de los Saguaros. Desde una lectura de la percepción espacial, Gombrich destaca el

²⁸ Las escenas bien parecerían acompañar la sentencia de Octavio Paz: "Cuando una sociedad se corrompe lo primero en descomponerse es el lenguaje". Cfr. *El laberinto de la soledad, Posdata, Vuelta al laberinto de la soledad*, México, FCE, 1999, p. 274.

²⁹ Para Harri Pross, la posición de los objetos remiten a una jerarquización simbólica, incluso "Los símbolos políticos más relevantes remiten a las categorías de arriba y abajo, dentro y fuera, claro y oscuro. [...] La altura de una cosa, una persona, una relación simboliza su superioridad sobre personas, cosas y relaciones menos altas". Reiterar la posición de lo alto es imprescindible para el accionar político, "...de manera que no puede haber duda de que, detrás de lo alto, sólo está lo supremo." Cfr. *La violencia de los símbolos sociales*, Barcelona, Antrophos, 1983, pp. 75-77.

significado estético y simbólico que juegan los cuadros al poner acentos visuales en los espacios donde son colocados, el principio de esos acentos se da en la interacción: orden y perturbación.³⁰ En el primero está el equilibrio, en el segundo la distorsión. El cuadro del presidente en *La ley de Herodes* apunta a su declive, a su distorsión, la cinta le propone un destino que su investidura no alcanza a apaciguar. (Fig. 17).



(Fig. 17)

El filme que nos ocupa, sin duda, plantea la crisis de la nación mexicana, debido al ejercicio corrupto de la política, si bien los pasajes abordan abiertamente estos hechos, cabe destacar el constante uso de los símbolos de la nación, para enmarcar ese universo en declive. Si vale, podemos decir que en *La ley de Herodes*, estamos también ante la desacralización de los símbolos de la nación, pues éstos sirven, precisamente, para anunciar, el desmoronamiento de ésta. En este punto, cabe preguntarse: ¿habrá un referente más relevante dentro del repertorio de la nación, que el águila devorando a la serpiente?

El antecedente del símbolo nos remite, verdaderamente, a los orígenes, no sólo del México independiente, sino de la raíz prehispánica misma: a la figura

³⁰ E. H. Gombrich, *Los usos sociales*,... *op. cit.* p. 111-112.

emblemática del sitio fundacional para los antiguos mexicanos. De amplio significado para éstos³¹, el símbolo es incorporado en distintas banderas de la historia de México³², tal y como hemos visto en el capítulo dos.

La historia plástica del águila, da cuenta de su peculiar aura, que la hace ser un símbolo efectivamente pleno, que verdaderamente impone un sentido de pertenencia. De ahí que en el campo de la batalla simbólica, su articulación haya sido frecuente, así podemos encontrar en distintas representaciones: águilas combatiendo a leones (símbolo, este último, de los peninsulares) (Fig. 18), atacando a los hombres que han dañado al país (Fig. 19), planeando cerca de hombres o acontecimientos importantes para la nación (Fig. 20), o incluso, coronando con laureles a la patria misma (Fig. 21).



(Fig. 18)

³¹ El águila simboliza los elementos del cielo, y del Sol; mientras que la serpiente, representa los de la tierra, la fusión de ambos hacía un emblema poderoso dentro de la cosmovisión prehispánica. Cfr. Miguel León Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1981, p. 126.

³² Cfr. Enrique Florescano, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, México, FCE, 2000, y también: *Arqueología mexicana, arqueología e identidad nacional*, núm. 100, México, Editorial raíces, noviembre-diciembre de 2009.



(Fig. 19)



(Fig. 20)



(Fig. 21)

En la película de Luis Estrada, el escudo del águila, símbolo de la historia nacional, surca en las escenas, pero con un vuelo enrarecido. No aparece como el emblema tutelar de los momentos célebres, aquellos que ponen el epígrafe al pasaje ejemplificador. Los portadores del símbolo son los que atentan contra la nación: los ejecutores de la política corrupta. Así aparece el gobernador Sánchez, despachando desde su oficina sentado en una silla, en cuyo respaldo está esculpida el águila. La puesta en escena fílmica, parece enfatizar el peculiar vínculo entre los referentes: pues aún ocupada la silla, por el gobernador, el relieve del águila parece coronarlo. La cámara enmarca estos momentos con emplazamiento en *medium close up* y sin movimiento, tampoco hay sonido ambiental, hecho que exalta los discursos ramplones del gobernador. (Fig. 22).



(Fig. 22)

El águila figura, de manera casi natural, en las oficinas de gobierno, como testigo de las triquiñuelas de los políticos: en forma de escultura, enmarcada en cuadros y plasmada en la bandera misma. Pero el símbolo también se sostiene, penosamente, a manera de medallón en el derruido palacio municipal de San Pedro de los Saguaros, la escena que pone en pantalla por primera vez este

edificio, lo recorre con un *tilt up*, el movimiento es lento, como para reconocer el trágico lugar, la cámara finalmente se detiene en su “frontón”, donde el símbolo nacional pretende imponerse. A un costado se ve una minúscula campana, con una pequeña escultura de un águila coronándola. La imagen del palacio municipal, resulta desconcertante: al fondo aparece un cielo descolorido, no hay nubes, se sugiere el vacío; el trozo de edificio, que atiborra la pantalla, también resulta extraño: parece flotar mutilado en ese ambiente enrarecido. (Fig. 23).



(Fig. 23)

Al interior del edificio, empotrado en una pared, como retenido, aparece también el símbolo del águila, rodeado de una atmósfera de desorden, apenas considerado por una tímida luz.

Acaso la escena más grotesca, que protagoniza el símbolo de la nación, ocurre casi al final del filme, Gloria, la esposa del presidente municipal, Juan Vargas, le ha confeccionado a éste una banda tricolor con una brillante águila de lentejuela, Vargas, delirante, posa con ella frente al espejo (Fig. 24), la pasea como una prenda de vestir más, se envuelve con ella, no porque enarbole una gesta por cumplir como un mártir, sino porque en paños menores se dispone a

dormir. En la secuencia más caricaturesca del filme, se ve al personaje, con una cámara a plomo que lo encuadra, y que lo descubre con la mirada desorbitada, observando al techo y aferrándose a la banda.



(Fig. 24)

La construcción de una nación, se amalgama, a partir de una serie de relatos, y también de un repertorio simbólico, en el caso de la nación mexicana, algunos de esos compendios lo formaron sus documentos fundacionales, sus emblemas, sus banderas, y acaso el culto a la imagen presidencial, con éstos se reiteró la identidad nacional. Las retóricas que postularon estos ideales se difundieron en diversos registros, durante el siglo pasado, incluidos los cinematográficos. No obstante, algunos relatos en la cinematografía contemporánea recrean un punto discordante al respecto, lejos de entronizar esa simbólica, para reiterar un discurso optimista sobre la nación, con la misma revelan su desmoronamiento, hacia allá apunta, indudablemente, *La ley de Herodes*.

Con su filme, Luis Estrada se perfila dentro de los creadores contemporáneos que apuestan por una estética de la disonancia. Va la apuesta por abolir el uso rutinario de una simbólica, por “desacralizar lo que algunos

habían puesto en un pedestal intocable”³³. Darle nuevos usos a los repertorios oficiales, para darles un giro, y “hacerlos que hablen en nuestro tiempo”³⁴.

6.4 La nación desde *Un mundo maravilloso*

Un mundo maravilloso se filmó en el año de 2005, antes de este título, en el guión original se manejaron otros dos: *Dios no existe*, y también: *Un hombre ejemplar*. La producción estuvo a cargo de: Bandidos Films, IMCINE, FOPOROCINE, FIDECINE, Altavista Films, CINECOLOR, Estudios Churubusco Azteca y Santo Domingo films. La dirección estuvo a cargo de Luis Estrada Rodríguez. El guión fue obra de Luis Estrada y Jaime Sampietro; la fotografía correspondió a Patrick Murgía; la edición tocó a Luis Estrada y Mariana Rodríguez, y la música a Santiago Ojeda. Asimismo, colaboraron en el sonido: Santiago Núñez y Andrés Franco; en el vestuario, Marisela Fernández; en el maquillaje, Maribel Romo y Felipe Salazar; los efectos especiales corrieron a cargo de Alejandro Vázquez; y en la dirección de arte estuvo Salvador Parra. En las actuaciones destacaron: Damián Alcázar (Juan Pérez), Cecilia Suárez (Rosita), Ernesto Gómez Cruz (Compadre Filemón), Jesús Ochoa (el tamal), Silverio Palacios (el azteca), Antonio Serrano (Pedro Lascuráin, Ministro de economía), José María Yazpik (asesor financiero), Plutarco Haza (asesor político), Raúl Méndez (asesor de imagen), Jorge Zárate (Secretario Particular), Carlos Arau (reportero del periódico) y Pedro Armendáriz (director del periódico), entre otros.

³³ Entrevista con Luis Estrada.

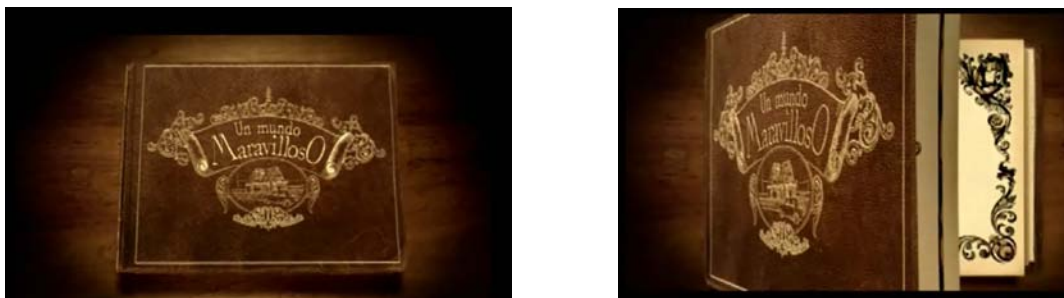
³⁴ *Idem*.

La película se estrenó el 17 de marzo de 2006 en distintos cines del país. Arrastró de la crítica un importante caudal de comentarios, en especial, en la prensa.³⁵ La cinta obtuvo varios premios, tanto internacionales, como el del Festival Internacional de Cine Latino de Los Ángeles en su edición 2006; como nacionales, donde destacan los que obtuvo en las Diosas de Plata y los Arieles, ahí la cinta fue galardonada con varios reconocimientos en distintas categorías.

Un mundo maravilloso cuenta la historia de un indigente que vive en la Ciudad de México, quien de manera accidental pasa de ser un pobre más de este país a ser un emblemático mártir y símbolo en resistencia contra el neoliberalismo, sin conciencia plena de esto, se va acomodando a la circunstancia para sacar ciertas ventajas. Envuelto en una serie de enredos y sintiéndose engañado por el sistema, que propone acabar con los pobres, pero aniquilándolos, él encuentra una solución a su pobreza: asesinando a una familia inocente, ajena a las peripecias que él ha sufrido.

La película inicia mostrando un libro de pastas duras de color café, mismas que están rotuladas con una frase bruñida que dice: “Un mundo maravilloso”. Lentamente las pastas se abren y las páginas comienzan a pasar, las hojas preliminares muestran una serie de motivos ornamentales. (Fig. 25).

³⁵ Algunos pueden consultarse en el anexo de este trabajo.



(Fig. 25)

En la primera página llama la atención el dibujo de una cornucopia, el emblemático cuerno que, según la mitología griega, es símbolo de la abundancia.³⁶ El motivo resulta significativo, pues hace recordar la asociación que durante algún tiempo se hizo entre éste y la nación mexicana: ya por su abundante riqueza natural, ya por la forma geográfica que guarda el país.³⁷ (Fig. 26).



(Fig. 26)

³⁶ Según la mitología griega, Amaleta, cabra mágica crío a Zeus, de niño éste rompió uno de los cuernos de la cabra, luego para compensarla, el dios hizo que del cuerno saliera todo tipo de riquezas. La representación visual que se construyó a lo largo de la historia de dicho elemento, lo muestra como un cono del cual brota un abundante caudal de bienes naturales.

³⁷ Pedro Salmerón hace ver que una de las primeras asociaciones del país en ese sentido (como cuerno de la abundancia), puede atribuirse al Barón Alejandro Humboldt, quien la expresa en su *Ensayo político sobre el reino de la nueva España*: “A partir de entonces, México fue ‘el cuerno de la abundancia’, y su capital ‘la ciudad de los palacios’”, cfr. Pedro Salmerón Sanginés “El mito de la riqueza de México: variaciones sobre un tema de Cosío Villegas” en: *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, núm. 26, México, UNAM-IIH, nov.-dic., 2003, p. 140.

El uso de dicha alegoría para referirse a la nación mexicana, ha estado presente en ciertos momentos de la historia de México, así por ejemplo: “[...] en los discursos relativos al desarrollo y al proyecto de nación del siglo XIX, y todavía hasta mediados del siglo XX [estuvo] presente la idea de la abundancia, y su representación iconográfica occidental: la cornucopia”.³⁸ Es decir, este signo sirvió al discurso oficial en turno para alimentar la idea de una nación abundante y próspera, con un inigualable destino.

El paso de las páginas continúa en la pantalla, y en la que sigue destaca un dibujo de uno de los símbolos primordiales de la nación: el Ángel de la Independencia —que emblemáticamente fue inaugurado el 16 de septiembre de 1910 por Porfirio Díaz—, y que se erige como uno de los monumentos que honra a algunos de los héroes de la patria. (Fig. 27).



(Fig. 27)

En la ilustración del filme, no aparece toda la escultura, es sólo la imagen del Ángel. Misma que se ubica en la parte superior de la página. Pese a que es obvio el dibujo del ángel, también es claro el trazo minimalista que lo define, incluso en un estilo muy cercano al del cómic. La imagen que sigue presenta una

³⁸ Irma Beatriz García Rojas, "El cuerno de la abundancia: mito e identidad en el discurso sobre el territorio y la nación mexicanos, en *HISTORIES(S) de l' Amérique latine*, www.hisal.org/viewarticle.php?id=28, 2005, p.2.

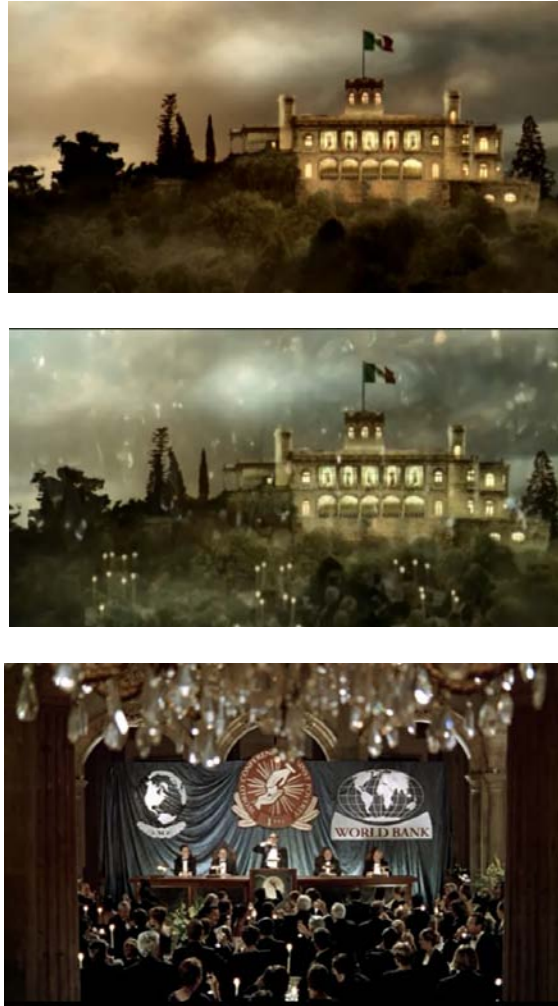
página donde se aprecia la imagen de un águila devorando a la serpiente y debajo de ella el Castillo de Chapultepec. (Fig. 28).



(Fig. 28)

La técnica de representación se repite: son dibujos hechos con pocos trazos; la cámara avanza en *dolly* hacia las páginas para encuadrar de frente el Castillo de Chapultepec, al mismo tiempo, los dibujos se llenan de color. El inicio de una disolvencia insinúa que efectivamente aparecerá el histórico monumento, pero eso no ocurre, en la pantalla queda sólo un dibujo del Castillo, que ahora semeja más una viñeta de historieta, y de cuya torre principal pendulea el lábaro patrio. La disolvencia ocurre, pero deja atrás el dibujo y de inmediato encuadra el interior del monumento, al tiempo que esto ocurre, se deja escuchar un discurso en idioma inglés, pues ahí se lleva a cabo una reunión del Banco Mundial, donde se premia al secretario de economía mexicano. (Fig. 29).





(Fig. 29)

La secuencia inicial echa mano de un recurso intertextual, sintetizado por ese libro que pauta el inicio del melodrama fílmico. El libro, producto cultural de occidente que funciona como receptáculo de las ideas y el saber, en este caso parece aludir a un libro en especial: uno que conecta con los pasajes históricos de la nación. Las imágenes de la cornucopia, el Ángel de la Independencia, el águila, el Castillo de Chapultepec y la Bandera, remiten casi de manera natural a un libro de historia. Hecho que resulta significativo, pues hace recordar el papel que jugó éste en la organización y la preservación de la memoria del país. Para Josefina

Zoraida Vázquez, el libro de historia tuvo un lugar esencial en la conformación de la conciencia cívica de la nación, por esta razón, en gran parte de los siglos XIX y XX, la promoción de aquél fue vital para los gobiernos mexicanos en turno, como parte de sus propios proyectos educativos.³⁹ Incluso, en ese mismo sentido, para el teórico Benedict Anderson, desde el siglo XIX, algunos medios textuales impresos, intervinieron de manera innegable en la construcción imaginaria de las naciones.⁴⁰

No obstante, esta idea del libro de historia que forja nación vía la preservación y exaltación de los símbolos de la patria, queda muy lejos en las imágenes de *Un mundo maravilloso*, cuando menos desde la técnica visual que las representa. En distintas épocas de la humanidad, ha sido una constante que una de las vías para plasmar las imágenes esenciales de los pueblos haya quedado a cargo del arte: sus momentos genealógicos, sus creencias, sus batallas decisivas, el rostro de sus héroes y sus símbolos fundacionales. Esto, sin duda, como un signo de que los grandes temas de la vida son sólo asequibles por el lenguaje del arte. En ese sentido, John Ruskin destaca que: “Las naciones escriben sus autobiografías en tres grandes textos: el libro de las hazañas, el libro de las palabras y el libro del arte. Ninguno de esos libros puede comprenderse sin el auxilio de los otros dos; pero de los tres, el más confiable es el último”.⁴¹

Para Johan Huizinga, el punto va más allá y sostiene que el acercamiento al pasado es vasto cuando a él se llega por el mundo de las imágenes y destaca:

³⁹ Cfr. Josefina Zoraida Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, El Colegio de México, 1975, p. 33 y ss.

⁴⁰ Benedict Anderson, *op.cit.*, p. 46.

⁴¹ J. Ruskin, *cit. pos.*, Enrique Florescano, *Espejo mexicano, México*, CNCA, FCE, 2002, p. 21.

“[...] la percepción histórica puede mejor describirse como una visión, o (quizá mejor) como una evocación de imágenes”.⁴² De las cuales, en gran medida provienen del campo artístico. El caso de la pintura bien puede ser un interesante ejemplo de esto, cuya función pedagógica ha acompañado los distintos intereses de las sociedades; así, en la pintura han quedado recreados los personajes y los momentos emblemáticos de las historias de los pueblos. En esa historia en imágenes que conforma la pintura, caben los iconos de los reinos de los cielos como los de la vida terrenal; pero también se registra cómo han dominado en el tiempo esas imágenes. El historiador Enrique Florescano, sostiene que incluso podemos hablar de “[...] una revolución en el ámbito del arte: la sustitución de la pintura de tema religioso por la pintura de tema laico”.⁴³ Al respecto, cabe reconocer el surgimiento de un tema que, durante el siglo XIX, se consolidó como uno de los motivos centrales que recreó no sólo la pintura, sino el campo artístico en general: el tema de la nación y los tópicos que la fundaron. Para Florescano: “La aparición de este nuevo sujeto, la nación, modificó el contenido de la narración histórica”.⁴⁴ Y no sólo eso, las habilidades, las técnicas, y los refinamientos de algunos artistas se dispusieron también para representar esa narración.

Pero en las escenas de *Un mundo maravilloso*, los símbolos de la nación no se representan ni enaltecen con las técnicas y los trazos del arte. No es el detalle cuidadoso en la línea, ni la sobriedad en la imagen que se plasma como se supondría lo demandan los emblemas fundacionales. El trazo más bien remite a la técnica de la caricatura. Si como hace ver Ernst Gombrich: que las imágenes

⁴² Johan Huizinga, *cit. pos.* Enrique Florescano, *idem*.

⁴³ *Idem*, p. 36.

⁴⁴ *Idem*, p. 34.

responden a la función que se espera de ellas,⁴⁵ el tema y la forma de las imágenes que nos ocupan, insinúan un claro interés: el de ironizar con la técnica la naturaleza de los símbolos de la patria. El mismo Gombrich en su explicación sobre la función social de la caricatura recuerda que el surgimiento de ésta difiere en cuanto la representación: el tema podrá ser el mismo pero el tratamiento pondrá el acento, por ejemplo: “Un retrato de un estadista diferirá de una caricatura en medios, formato y postura; y ésta, a su vez, variará en forma y tono de acuerdo con su función social”.⁴⁶

Si partimos del hecho de que en el trazo mismo de las imágenes hay un mensaje, en el que convoca la práctica de la caricatura está implícito el de la precariedad, pues se trata de el trazo básico, concreto, inmediato, lejano acaso del que cultivaron las artes plásticas que apuestan por el trabajado detalle. Un detalle que se presume abarcador, que pretende ser una imagen imponente, y que aspira a la veracidad, al menos pongamos por caso nuevamente a la pintura histórica, de la cual señala Tomás Pérez Vejo, resulta “[...] más elocuente que cien libros”.⁴⁷ En las imágenes que abren la cinta de Luis Estrada, los símbolos de la nación son remitidos al trazo precario, no hay señales de la pincelada grandilocuente. Mientras en la imagen figurativa se aspira a la mimesis de lo representado, en la caricatura se apuesta por la degradación del motivo aludido. La función social misma de la caricatura, como apunta Gombrich, es la de ser un dispositivo para el

⁴⁵ E. H. Gombrich, *Los usos de la imágenes....*, p. 7.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁷ Tomás Pérez Vejo, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes” *Historia y grafía*, México, UIA, núm. 16, 2001, p. 76.

agravio.⁴⁸ Desde ella se promueve, la crítica, la ironía, la burla, con ella se desmontan los iconos que se presentan como inmutables. La propuesta fílmica en *Un mundo maravilloso* apunta, precisamente, a una lectura irónica de los símbolos fundacionales de la nación mexicana.

La escena que cierra esta secuencia inicial del filme, resulta también significativa: nos referimos a la imagen que muestra el dibujo del Castillo de Chapultepec y que es desplazada con una disolvencia para ser sustituida sólo con el mismo dibujo pero ahora completado a colores. La ironía viene en pleno: si el recurso fílmico de la disolvencia propone una transición en la que un estado de cosas transfigura a otra realidad, en este caso el dibujo del Castillo no migra para poner a cuadro el evidente lugar de la memoria, ese sitio que a decir de Pierre Nora,⁴⁹ va más allá de los vanos y macizos, más allá de su arquitectura, porque es materia que detona el recuerdo histórico, aquí ese lugar de la memoria: el Castillo de Chapultepec, queda condenado a su propia caricatura, no hay posibilidad de plasmarlo en su versión real, sino como pura reminiscencia. Como efecto del efecto, como su simulación, como su ironía, acaso como un simulacro, en el sentido que propone Jean Baudrillard: “Como la anulación del objeto mismo por su reflejo”, que sirve para ironizarlo, pero a su vez para hacer el reflejo más importante que aquél, como una forma de hiperrealidad que se vuelve significativa para la sociedad.⁵⁰

Dentro del histórico Palacio, la película muestra a quien representa al Secretario de Economía de México: Pedro Lascuráin, éste da una conferencia

⁴⁸ Gombrich, *Los usos sociales...*, p.10.

⁴⁹ Cfr. Pierre Nora, *Los lugares de la memoria*, Francia, Gallimard, 1974. T3.

⁵⁰ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987, p. 6 y ss.

ante varios diplomáticos, la cámara con un movimiento en *tilt down* lo presenta en un estrado dando un discurso que pronuncia en idioma inglés, en el pódium se alcanza a ver la imagen del escudo nacional: con el águila devorando a la serpiente, en color dorado. Detrás del orador y en la parte alta del salón, se perciben otros símbolos: uno que representa el del Fondo Monetario Internacional (FMI); otro, el del Banco Mundial de Desarrollo (BMD); y uno más que sugiere ser el emblema de la conferencia. Ésta es la primera aparición en el filme del Escudo Nacional, referente por antonomasia de los símbolos de la nación mexicana.

El Escudo patrio es el portador de una historia y una identidad política, el proceso de construcción del Escudo nacional da cuenta de una arena de combate ideológico-simbólico, tal y como se explicó en el capítulo dos.

La iconografía del Escudo está para certificar un tiempo histórico antiquísimo, está para demostrar una personalidad cívica, que recuerda los sacrificios, las luchas e idearios que conformaron al país. Sin embargo, en la puesta fílmica de *Un mundo maravilloso*, la sacralidad cívica que supone el Escudo, no encuentra ese lugar privilegiado dentro el relato cinematográfico: su imagen queda relegada en el fondo, sus presencia queda sometida a los símbolos del FMI y del BMD, en otra especie de lucha simbólica, no la que propone la iconografía, si no la que deriva de la posición en el espacio. Uno implica lo que se levanta enhiesto; es decir los emblemas de los bancos internacionales; lo otro lo que yace en lo profundo, es decir el Escudo Nacional. Si recurrimos a Gombrich⁵¹ en su explicación sobre la posición de los motivos visuales, el pasaje anterior

⁵¹ Ernst Gombrich, *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación simbólica*, España, Phaidon Español, 1979.

resulta interesante, según este teórico, la posición de los motivos crea una percepción visual, misma que suele adquirir y comunicar un valor socio cultural, en este punto, la posición de lo alto y lo bajo de dos elementos del mismo valor da la sensación de lo que se impone y lo que se somete, tal y como en este caso suelen ubicarse los escudos referidos.

Más adelante un movimiento de cámara corta el Escudo Nacional, lo fragmenta, sólo un trozo de él se observa, arriba los símbolos restantes permanecen enteros. El otro elemento que completa la secuencia y que es interesante destacar, porque tampoco repara en privilegiar el aura sacra del Escudo es el discurso que pronuncia el Secretario de Economía, éste emite su mensaje en idioma inglés sobre un estrado que deja ver la imagen del Escudo Nacional, a éste la retórica que se escucha no lo exalta, por el contrario, deviene en un discurso demagógico sobre la justicia para los pobres. Pero también hay una atmósfera que llena de ironía la secuencia, pues ésta se desarrolla en un espacio emblemático para los relatos que construyeron la historia de la nación, pues se trata del Castillo de Chapultepec, símbolo por excelencia del orgullo nacional, y que remite a la histórica batalla del 13 de septiembre de 1847, año en que el ejército mexicano derrotó al norteamericano. Sin embargo, las imágenes de la cinta parecen diluir fílmicamente este pasaje cívico: por un lado, con un discurso en idioma inglés, precisamente el del otrora ejército invasor, que refiere la lucha contra pobreza y la injusticia, mismo que resuena por los espacios del antiguo monumento histórico; por otro, con una puesta en escena donde destacan la imágenes de un par de símbolos que subrayan su presencia sobre un Escudo Nacional que, incrustado en el estrado, propone un valor disminuido. (Fig. 30).



(Fig. 30)

Más adelante, ese símbolo de la patria aparece nuevamente en la cinta, pero su condición cinematográfica no es mucho mejor: en otra secuencia, la cámara se acerca en *dolly* para mostrar la fachada del edificio de la Secretaría de Economía, y ahí empotrado en la pared principal se ve el Escudo nacional, una transición diluye el símbolo y nos pone dentro del edificio, pese a la disolvencia que da un sentido de transitar de un sitio a otro de manera mágica o sagrada, como supondría por la imagen previa del símbolo patrio, lo que sucede en el espacio interior de la oficina marca otra atmósfera. (Fig. 32).



(Fig. 31)

Ahí se encuentra el secretario de economía con sus asesores, quienes discuten acerca de un indigente que la noche anterior estuvo a punto de caer del que se presenta como el edificio del FMI, lo cual es presentado por algunos

medios como un suicidio emblemático del mundo de los pobres en rebelión hacia el mundo del poder financiero. (Fig. 32).



(Fig. 32)

Durante todo el tiempo que los funcionarios hablan, aparece reiteradamente el Escudo nacional, pese a la magnificencia que éste representa, la puesta en escena lo rodea de una atmósfera que lo agravia, a través de las expresiones verbales que ahí se pronuncian: las palabras en el despacho no están llenas de civilidad, están atestadas de frases altisonantes, palabras insultantes hacia la noticia y el periódico que da la nota, y los rostros de repugnancia de los funcionarios hacia los pobres del país. Más adelante, otra secuencia en ese mismo espacio, los burócratas planean y diseñan no las medias que salvarán a la nación, si no cómo descalificar al indigente, cómo sobornarlo y cómo utilizarlo para limpiar la imagen de la Secretaría de Economía.

Una secuencia adelante el filme muestra al secretario de Economía con Juan Pérez, el indigente, supuesto suicida, en la oficina de aquél. De entrada la escena resulta cómica, llena de burla, las actitudes y lo que discuten los personajes no hacen concordancia cívica con el Escudo Nacional que rubrica estás imágenes, la presencia del Escudo nacional como telón de fondo

complementa una puesta en escena donde la atmósfera está llena de corrupción, engaños y burlas a cualquier signo de civilidad. (Fig. 33).



(Fig. 33)

La misma circunstancia ocurre cuando el secretario Lascuráin y Juan Pérez en conferencia de prensa, hacen un jugueteo verbal sobre temas relativos a la vida económica y la justicia social en el país, es una fraseología llena de mentiras y sin sentido, todo esto con la imagen del águila y la serpiente como fondo de la escena. (Fig. 34).



(Fig. 34)

Otro pasaje desmitificador de este símbolo desde la película, ocurre cuando en unos documentos oficiales del gobierno: un boletín de prensa, que incluye una fotografía donde aparecen Pedro Lascuráin y Juan Pérez, aquél muestra en la parte superior el Escudo Nacional. Como se ha visto, en sentido estricto: dada la importancia cívica e histórica del símbolo para la nación, está designado, incluso

por decreto, para usarse sólo en la papelería oficial del gobierno, con la intención de enmarcar visualmente los comunicados vitales para el país, pero en *Un mundo maravilloso* no está ahí para acompañar ninguna información trascendente para la patria, sino para armar una noticia cuyo destino es engañar a la opinión pública del país. (Fig. 35).

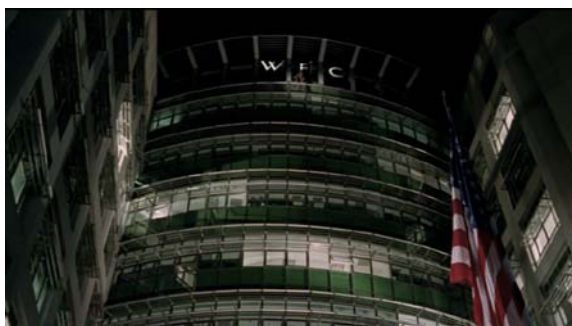


(Fig. 35)

Si la historia misma del país, da cuenta de un mosaico visual, representado por las banderas que, dependiendo de cada momento histórico se han ido sucediendo, la película *Un mundo maravilloso*, parece proponer su propio mosaico de insignias, esto porque a lo largo de la cinta aparecen tres banderas, en una especie de sucesión o desintegración simbólica e identitaria del lábaro patrio. Sostiene Harry Pross que en los símbolos del poder está en cierta manera este mismo pero materializado, la bandera es una de sus formas de corporeidad, es su textura visible, no mostrarse o desdibujarla marca el declive del poder,⁵² en este caso las imágenes parecen sugerir eso: una desintegración del aura sacra de la nación.

⁵² Harry Pross, *Estructura simbólica del poder*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p.87.

Quizá en otros momentos, cuando la enseña patria aparece representada en cualquier soporte, pretende ser el ícono dominante, el motivo visual indiscutible, pero en este caso comparte escena con otros emblemas que llenan el principio de ser “la Bandera”. La primera que aparece en la película, no es la de México, es la de Estados Unidos, que se encuentra afuera de lo que representa el edificio del Fondo Monetario Internacional (FMI), aparece en la secuencia donde Juan Pérez por accidente termina en el interior del edificio. La escena la muestra con una cámara en contrapicada, la Bandera es muy grande y la toma la hace ver aún más, se ve altiva, un leve viento la mueve, es de noche, pero aún así la imagen es clara, la luz que sale del edificio la ilumina con una luz suave. (Fig. 36).



(Fig. 36)

Más adelante en esa especie de sucesión icónica de banderas, aparece la de México, símbolo por antonomasia que arroja los grandes momentos cívicos, no obstante, en esta ocasión no acompaña ni la situación ni al personaje ejemplificador, sinónimos de rectitud para la patria, se trata de otro indigente, que siguiendo el ejemplo de su amigo Juan Pérez, que tras su casual accidente suicida ha sido recompensado por el gobierno, trata de emular la situación para también ser recompensado. El personaje que se hace acompañar del lábaro patrio y que posa al pie de un asta en un edificio, es un hombre andrajoso y sucio, un ebrio que

lanza un discurso descompuesto y lleno de altisonancias. La cámara muestra la escena también en contrapicada, mas en esta ocasión, la Bandera de México, en lo alto de un edificio se ve pequeña y distorsionada, la luz tenue la llena de sombras por todas partes. En suma, fílmicamente la Bandera no es arropada por una atmósfera cívica, enaltecedora, o que reafirme su aura solemne, es en cierta forma desacralizada por la puesta en escena que la rodea. (Fig. 37).



(Fig. 37)

Otra bandera más aparece en este filme, la secuencia que la presenta ocurre cuando Juan Pérez decide encabezar una rebelión, convence a sus amigos indigentes para que lo acompañen en su cometido, de tal suerte que cuando acuerdan emprender una marcha por avenida Reforma, Juan porta una bandera, no es la de México, es sólo una franela de color rojo atada a un palo, pese que de fondo se escuchan los compases de *La Internacional*, la imagen resulta cómica:

los personajes andrajosos y, algunos de ellos aún ebrios, caminan por la noche a paso lento, blandiendo su pequeña bandera. Las escenas parecen proponer una especie de vaciamiento del significado de la bandera: primero con la norteamericana, clara y grande; luego, la de México, pequeña y sombría; finalmente, este trozo de tela sucio rojo, que no emana simbólicamente ningún ideario, nada de historia, de pasado común, ni muestras de sacrificio y prolongación emblemática de luchas, a pesar de que Juan habla de una lucha contra los ricos que han empobrecido aún más los pobres mexicanos, el lábaro patrio oficial no funge como talismán protector para esta lucha, en este caso los personajes portan un trapo sucio, vacío y sin iconografía, que suple la emblemática enseña patria. La bandera nacional ha sido desplazada de su ser de confianza cívica. (Fig. 38).



(Fig. 38)

La propuesta del uso de esta bandera en distorsión nos invita a pensar, incluso, en otra sugerencia reciente que proviene del arte mexicano contemporáneo, nos referimos a la obra *Bandera* de Teresa Margolles, quien la expuso en la Bienal de Venecia en 2009 y que consiste en un lienzo manchado con sangre de los ejecutados por el crimen organizado en México, abriendo así

otra propuesta a la tradición de las banderas de nuestro país, si bien no se trata de la Bandera nacional, sí conecta con un constructo simbólico que en cierta manera se vuelve una insignia significativa para la vida de la nación mexicana. (Fig. 39).



(Fig. 39)

Pero no sólo los símbolos de la nación son desacralizados en *Un mundo maravilloso*, otro tanto ocurre con el espacio, con la geografía, el territorio que conforma el país, varios aportes teóricos relativos al tema de la nación subrayan la importancia de este elemento. Un gran número de teóricos que han abordado el tema de la nación refieren el asunto del espacio compartido, como fórmula de reconocimiento identitario y que suma en la intención de crear una conciencia nacional⁵³. Apuntalar este principio en distintos discursos y soportes ha colaborado para tener presente la importancia de un espacio de pertenencia. Muchos filmes del cine mexicano hicieron lo propio en este punto, en especial en el cine clásico mexicano, una estrategia formal consistió, precisamente en exaltar

⁵³ Una importante cantidad de teóricos sobre la nación y el nacionalismo, hablan del espacio, la geografía o el territorio como ingredientes para definir el principio de nación, desde E. Renan Gellner, I. Berhín, H. Khon, A. Smith, y otros, *cfr.* A. D. Smith, *Nacionalismo y modernidad*, Madrid, Istmo, 2000.

el espacio, proponer con él una atmosfera de reconocimiento, a veces en una especie de romantización del paisaje mexicano.⁵⁴ (Fig. 40).



(Fig. 40)

No obstante, el filme de Luis Estrada propone una ruptura visual de ese espacio idílico de reconocimiento, marca de tajo una separación entre el sitio que ocupan los que habitan la ciudad cosmopolita y otro el que ocupan los de la pobreza extrema, los del cinturón de miseria. Si bien este relato espacial entre pobres y ricos no es nuevo, mucho menos en la cinematografía, lo que es de llamar la atención es que en este caso el espacio que habitan los pobres no resulta romantizado, ni paradisiaco, como en otras imágenes fílmicas, aquí el espacio es caótico, lleno de miseria, de destrucción y autodestrucción, sin esperanza ni destino, lleno incluso de violencia. Es acaso la propuesta de un espacio de reconocimiento identitario desesperanzador. En varias secuencias de esta película las imágenes muestran en primer plano ese espacio caótico, haciéndolo presente y detrás, en segundo plano, como en una frontera las

⁵⁴ Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996, p.80.

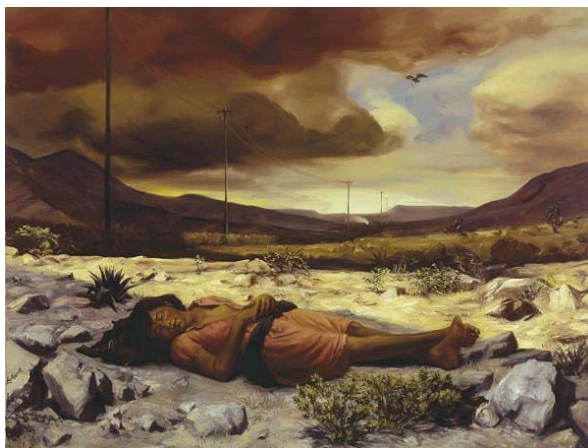
escenas del mundo cosmopolita. Como una nación fragmentada irremediablemente. (Fig. 41).

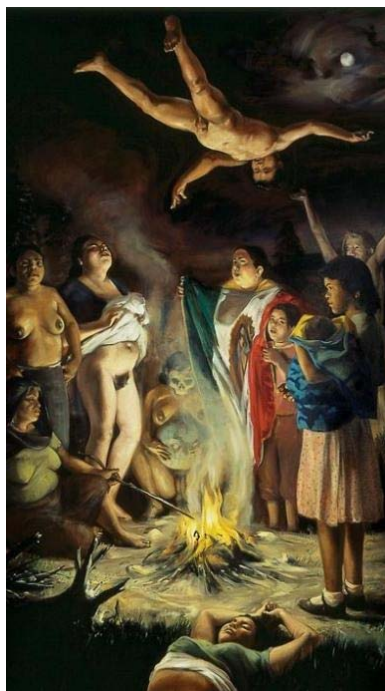


(Fig. 41).

De cierta manera, estas imágenes remiten a las atmósferas que otros artistas contemporáneos han plasmado sobre nuevos relatos que proponen sobre la nación, donde la estética gira en torno a este mundo caótico, trágico, miserable, desesperanzador, depresivo, de muerte y destrucción. El pintor mexicano Daniel Lezama es uno de ellos, uno de sus temas recurrentes es la nación mexicana contemporánea, sus imágenes trabajan precisamente, esa versión que también

propone como trágica, sin futuro, caótica y sin salida para cierta parte de la nación mexicana, son imágenes que tejen tópicos de miseria, violencia, abandono, depresión, destrucción, personajes taciturnos, unidos a los símbolos de la patria, mitos, creencias, modos de entretenimiento y supervivencia de gran parte de los mexicanos en condición de pobreza. (Fig. 42).





(Fig. 42)

Por otro lado, cabe destacar también, cómo Juan Pérez transita en la película por diversos espacios: las calles de la ciudad de México, los terrenos baldíos, los basureros, las iglesias, los hospitales, la cárcel y algunos edificios oficiales del gobierno. Pero hay ciertos lugares que aquí resultan interesantes, nos referimos a aquellos que componen lo que podríamos llamar la cartografía cívica de la nación. En varias escenas Juan Pérez cruza distintas zonas de la ciudad que en cierta manera recrean una atmósfera que apela a la historia de México: va por avenida Insurgentes, Reforma o Revolución, nombres que resultan significativos pues remiten a los distintos procesos que ha experimentado la nación mexicana, mismos que cimentaron a base de luchas y sacrificios la nación contemporánea. Sin embargo, las escenas aquí resultan discordantes: Juan Pérez es un indigente que no ha recibido los beneficios de las luchas históricas, es un miserable que

sobrevive día a día, es el abandonado a su suerte que deambula por la ciudad, pero ahora sometido a lo que implica un nuevo orden político: la globalización.

Pero no son sólo los nombres de las calles los que resultan significativos, también lo son los monumentos y efigies históricos que acompañan a Juan Pérez en su paso por la ciudad. En las primeras escenas de la película, se alude a Benito Juárez, el Benemérito de las Américas; si bien la referencia es fugaz, ésta no deja de ser peculiar: Juan Pérez, el indigente, camina en una noche lluviosa, por la Avenida Reforma de la Ciudad de México; transita a media calle. Al pasar por un monumento se detiene, lo mira, levanta la botella que trae en la mano y pronuncia un brindis: —¡Salud Bomberito Juárez, salud, salud...!—. y continúa su camino entre la bruma de la noche lluviosa. (Fig. 43).



(Fig. 43)

La alusión a Benito Juárez en este discurso fílmico, dista mucho de ser una celebración cívica. Más bien se reviste de ironía e irreverencia. De entrada la irreverencia hacia el prócer de la patria llega cuando Juan Pérez pronunciar su nombre, lo hace deformándolo y jugueteando con él. Más aún, el héroe de la patria no es festejado por quien podría suponerse “alguien ejemplar”, en esta ocasión comparte escena con un indigente ebrio; quién además de todo parece

robarle cámara: pues mientras en la escena Juan se nota con claridad, el monumento se pierde entre la oscuridad de la noche. Pese a todo, la imagen es sugerente: Juárez encarna a la historia, y los relatos de justicia; Juan Pérez, al pobre marginado por el neoliberalismo que no da crédito ya a dichos relatos. ¿Podrá algo vincular a estos personajes? La referencia a Juárez en esta cinta no pretende postular o refrendar algún tipo de ideario, al contrario, parece subrayar un evidente mundo en crisis, incluida el de la identidad nacional institucional, como lo sugiere Roger Bartra, es decir, donde hasta los héroes y símbolos de la patria como patrimonio institucionalizado por el régimen sufren su eficacia utilitaria.⁵⁵ Y es que el encuentro entre Juárez y Juan cierra una serie de escenas emblemáticas de negación ante la pobreza: ya de la sociedad: que expulsa a Juan de la parada de autobús, cuando éste busca guarecerse de la lluvia; o ya de la religión: que lanza a la calle al indigente cuando busca cobijo en la iglesia; inmediato a estos pasajes vendrá la escena con Juárez, y la alusión a otros símbolos de la historia: la Reforma (por la avenida) y la Independencia (por el monumento al Ángel). Entre estos símbolos de la historia camina penosamente Juan, hasta perderse al final de la calle. El brindis con el Benemérito, no hace sino añadir una dosis de humor negro a esta historia: ¿qué podrá celebrar Juan Pérez en ese escenario neoliberal?

En ese mismo sentido, se ubica también el resto del paisaje cívico: en varias escenas, aparece no sólo Juan Pérez si no también otros mendigos enmarcados por el monumental Ángel de la Independencia. En una secuencia los

⁵⁵ Cfr. Bartra, Roger, "La crisis del nacionalismo en México", *Revista mexicana de sociología*, núm., 3, julio-septiembre, México, IIS-UNAM, 1989.

indigentes emergen de una coladera cercana al histórico monumento, en la imagen se ve cómo salta una coladera y comienzan a salir varios vagabundos, es de noche, y detrás muy iluminado, aparece el símbolo alado. (Fig. 44).



(Fig. 44)

La imagen resulta disonante: el monumento, su altivez y su significado no concuerdan con los personajes sucios y ebrios que ni siquiera lo miran, y hablan altisonancias, a pesar de la carga simbólica del monumento no se erige ningún relato cívico-ejemplificador. Es sólo un escenario más. La puesta en escena de este momento resulta llena de ironía: el emplazamiento de la cámara en plano general deja ver un monumento olímpico, rígido que se alza hacia el cielo, nocturno, mientras hacia abajo, a ras de suelo, del registro sanitario, salen los personajes de una especie de inframundo, individuos a quienes el aura simbólica del monumento de la nación parece significar muy poco. *Un mundo maravilloso* no propone una nación en celebración, sino una que como ese paseo de banderas parece difuminarse.

6.5 La nación desde *El infierno*

La película *El Infierno* se estrenó en el año de 2010, fecha en la que se conmemoraron en México los centenarios de la Independencia y la Revolución. La cinta originalmente se llamaba *40 grados*, título que posteriormente se modificó hasta que se quedó como *El Infierno*. En la producción del filme intervinieron: Bandidos Films, IMCINE, CONACULTA, FOPROCINE, Estudios Churubusco, Eficine 226, El Gobierno de la Ciudad de México, y la Comisión Bi 100, este último fue un organismo creado por el gobierno federal en 2010 para apoyar económicamente aquellas obras cuyas temáticas giraran en torno a la Independencia y Revolución mexicanas. Esto como parte de las actividades del gobierno para conmemorar los centenarios patrios.

La dirección de la película fue de Luis Estrada, el guión lo realizaron el propio director y Jaime Sampietro, ambos trabajaron los guiones de las otras dos películas del primero, que en cierta manera componen una trilogía: *La ley de Herodes*, *Un mundo maravilloso* y finalmente *El Infierno*. La fotografía corrió a cargo de Damián García, la música correspondió a Michael Brook, la edición estuvo bajo la responsabilidad de Mariana Rodríguez, mientras que el sonido le tocó a Santiago Núñez. En el diseño de producción figuró Salvador Parra, por lo que toca al vestuario quedó a cargo de María Estela Fernández, y los efectos especiales corrieron a cuenta de Alejandro Vázquez. Las locaciones se realizaron en Matehuala, San Luis Potosí y la Ciudad de México. *El Infierno* aborda el problema del narcotráfico en México, un pueblo de nombre peculiar: San Miguel Narcángel y el tiempo de desarrollo del melodrama es el año de 2010, justamente en las fiestas bicentenarias. La cinta se estrenó el 13 de septiembre de 2010 y como en los anteriores trabajos de Luis Estrada, la película causó polémicas, de las cuales dio cuenta la prensa por esos días.⁵⁶

El elenco se conformó de la siguiente manera: Damián Alcázar como Benjamín García (El Benny), Joaquín Cosío (El Cochiloco), Ernesto Gómez Cruz (Don José Reyes), María Rojo (Doña Mari Reyes), Isela Vega (mamá del amigo del Benny), Elizabeth Cervantes (esposa del Benny), Daniel Giménez Cacho (el Capitán Ramírez), Jorge Zárate (El Huasteco), Salvador Sánchez (el Padrino del Benny), Kristian Ferrer (sobrino de los Reyes), Angelina Peláez (mamá del Benny), y Dagoberto Gama (como el Sargento), entre otros. La película fue

⁵⁶ Algunos de esos comentarios pueden consultarse en el anexo de este trabajo.

galardonada tanto nacional como internacionalmente. En México, la producción obtuvo varios Arieles, mientras que en el extranjero fue bien recibida por la crítica como en el festival de Cine Latinoamericano en Trieste, Italia (2010). Así como en los Encuentros de Cines de América Latina en Tolouse, Francia. También fue finalista en los premios Goya, en la categoría a la mejor película Hispanoamericana, así como en el certamen de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

La cinta *El infierno* relata la vida de un hombre: Benjamín García, el Benny, que sale de su país: México, a conquistar el “sueño americano”, después de 20 años es deportado a su nación, al regresar encuentra un país muy distinto al que dejó, donde las crisis en distintos ámbitos son claras, pero además encuentra un nuevo factor social que domina la región que habitó: el narcotráfico. Dado su fracaso en Estados Unidos y la condición de pobreza que vive se incorpora a la mafia como uno más de sus sicarios. Rápido, bajo la tutela del Cochiloco, otro sicario, aprende las faenas del oficio: a delinquir y a asesinar. En su paso por las filas de la delincuencia organizada conoce a los actores involucrados en las redes de la organización, en donde se encuentran miembros prácticamente de toda la sociedad y de distintas instituciones, sin otro destino posible, al final, él mismo muere asesinado.

Una de las secuencias iniciales del filme: la que relata el regreso de Benjamín García a México, hace énfasis en el paisaje, las primeras escenas de ésta presentan al Benny en la frontera de Tijuana y Estados Unidos, ahí los oficiales norteamericanos le quitan las esposas de las manos con que las que traen detenido y le indican el camino de vuelta a su país, diciéndole en inglés que

“no regreses”. El inmigrante aborda un camión y se pone en marcha a su pueblo, mira por la ventana y la cámara se concentra en captar el paisaje que, como en una pasarela, recrean un collage del entorno, son imágenes que se suceden a un ritmo veloz. En las primeras escenas se mira un campo interminable, en el que de repente aparece la Bandera de México, es muy pequeña y aparece sobre lo que se supone es la estructura inacabada de un solar, el anuncio es claro: el personaje ya está en su país. (Fig. 45).



(Fig. 45)

No obstante, las imágenes que rodean al símbolo de la nación construyen una atmósfera sombría: la Bandera aparece como encajada en la llanura solitaria, en derredor no se ve gente, lo que acentúa la sensación de abandono, de soledad. El inacabado solar donde se halla colocado el lábaro patrio, resulta peculiar, pues sólo “protege” una camioneta que parece desvencijada, algo que no funciona, acaso como una irónica metáfora. Las casas aparecen como salpicadas: están muy separadas, como ajenas unas de otras. El paisaje se ve muy árido, al fondo se percibe una cordillera, también se mira seca. Luego se encuadra un cielo amplio pero gris, a veces se torna en un día soleado, pero la atmósfera se sugiere agobiante por ese cielo enorme y el astro que cae a plomo. Las imágenes acusan

un entorno desolador. El Benny vuelve a su patria, a su tierra, pero mira un ambiente poco alentador, cuyo epígrafe lo marca esa Bandera minúscula. Su presencia y peso simbólico parece diluirse ante el entorno que se percibe. Para el historiador Enrique Florescano la Bandera constituye uno de los símbolos más importantes de las naciones pues: “Los países suelen tener una bandera que representa la unidad, la independencia o los valores nacionales más estimados. Cada bandera expresa esos valores con un simbolismo propio, inconfundible, y les confiere la representación de la identidad nacional.”⁵⁷ La Bandera como depositaria emblemática de la historia del país en esta secuencia parece esfumarse, no remite al esfuerzo histórico de los procesos políticos que ha demandado la nación para forjar una vida óptima, en la pantalla pasa veloz, como en un parpadeo. No gana ningún privilegio fílmico.

Las escenas siguen pasando, en ese paraje largo de pronto aparece una capilla pequeña, la cámara se concentra en ella, en la fachada se ve una leyenda: “Santísima Muerte” y en los muros laterales, en efecto, está la imagen de ese motivo religioso, llama la atención los colores que componen su precaria iconografía: son el verde, el blanco y el rojo. (Fig. 46).



⁵⁷ Enrique Florescano, *La bandera mexicana...*, p.13.



(Fig. 46)

La referencia es emblemática, no es raro el vínculo entre la simbólica religiosa y los signos de la historia política y cívica de los países, tradicionalmente para los mexicanos un símbolo católico ha tenido ese vínculo, se trata de la virgen de Guadalupe, cuya historia iconográfica revela ese uso de los colores patrios para referir que la virgen morena es garante de la religión “verdadera”, misma que se funde como vertebra de la historia de la nación. A decir de Enrique Florescano uno de los primeros momentos que revelan ese vínculo simbólico, ocurre hacia finales del siglo XVII, cuando el escudo de armas de Tenochtitlán, en uso por aquellos años en la Nueva España, se mezcló con la imagen de la guadalupana.⁵⁸

Según se sabe, Francisco de la Maza sostiene que fue el clérigo Miguel Sánchez quien “[...] animado por un intenso sentimiento patriótico, publicó en 1648 la primera narración de la Virgen de Guadalupe [...] él percibió en ese prodigio la señal de que su patria era un lugar protegido por la divinidad, un país escogido.”⁵⁹ Sostiene Enrique Florescano que de la interpretación que hizo Miguel Sánchez de un pasaje del Apocalipsis que dice: ‘Y una gran señal apareció, y la

⁵⁸ Enrique Florescano, *Nexos*, México, Nexos, 1 de julio de 2010.

⁵⁹ *Ibidem*.

luna bajo sus pies, y sobre su cabeza una corona de estrellas, y fueron dadas a la mujer dos alas de grande águila”,⁶⁰ construyó el vínculo simbólico entre las imágenes divinas y las de la patria. “Como lo apuntó Francisco de la Maza, Sánchez es el primero en presentar a la Guadalupe como estandarte de México, mezclando en ese emblema las profecías apocalípticas cristianas con los símbolos de los antiguos mexicanos. En una curiosa viñeta que puso en su libro, aparece la virgen, pero no sobre el ángel, sino sobre un nopal, y atrás de ella las alas del águila.”⁶¹ (Fig. 47).



(Fig. 47)

Jaime Cuadriello, en ese mismo sentido destaca que el libro de Miguel Sánchez “*Imagen de la Virgen María* [...] es piedra angular de la historiografía mexicanista porque no sólo procura la propagación devocional si no que, al enfatizar la predilección territorial de las apariciones, también contribuye a formar conciencia del patriotismo”.⁶² (Fig. 48). En un ejemplo aún más agudo de este

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² Jaime Cuadriello, “Visiones en Patmos Tenochtitlán. La mujer águila”, en *Artes de México, Visiones de Guadalupe*, núm. 29, México, Artes de México y el mundo, S. A., 1999, p.12.

vínculo de la imagen guadalupana con los símbolos prehispánicos el mismo autor destaca que:



(Fig. 48)

Una representación de las ideas de Miguel Sánchez puede verse en la parte inferior de una hermosa pintura anónima que celebra la aparición guadalupana, el pintor, en lugar de ubicar al visionario en Patmos, lo ha trasladado al Valle de México, donde mira absorto la aparición de Guadalupe, tornada por un marco de nubes. Abajo de ella se advierte el águila posada en un nopal que brota de una isla de la laguna de México. ¡La visión que el evangelista tuvo en la isla de Patmos se ha trocado en la aparición milagrosa de la virgen y el águila en la isla de Tenochtitlán⁶³ (Fig. 49).

⁶³ Cuadriello, *cit. pos*, Enrique Florescano, Nexos, p.37.



(Fig. 49)

La iniciativa de proponer un vínculo natural entre la imagen guadalupana con la simbólica prehispánica, misma que luego daría paso a la construcción del Escudo de la patria, más la integración de los colores de la Bandera, en ciertas narrativas del siglo XVII y extendidas a los siglos posteriores, dio por resultado un imaginario que auspició un vínculo indisoluble entre un referente divino: la madre celestial y los relatos de la historia patria. En cierto sentido el dispositivo operó en tres ámbitos: la iconografía de ambos universos, la explicación: fincada en una historia antiquísima para los dos casos, y un discurso verbal que parecía no dejar lugar a dudas y que se manifiesta, de cierta manera, en una pintura religiosa de José Ribera y Argomanis, ahí se ve la figura de Juan Diego ofreciéndole las flores a la virgen, “En el lado derecho [hay] un indígena, que representa al reino de la Nueva España, y pronuncia las palabras canónicas que eran la divisa de la virgen en este siglo: *Non fecit taliter omni nationi* (“no hizo nada igual con ninguna otra nación”).⁶⁴

⁶⁴ Enrique Florescano, *Nexos*, p. 35.

Esta iniciativa, en el plano simbólico, tuvo fuerza en el pensamiento criollo que luego encabezaría el movimiento de Independencia. Dice Jacques Lafaye, en su libro *Quetzalcóatl y Guadalupe*: “La devoción a la Guadalupe es el tema central al cual debe llegar inevitablemente todo estudio de la conciencia criolla o del patriotismo mexicano”.⁶⁵ Esto porque en distintos procesos históricos del país se asoma ese gesto del campo de batalla simbólico, donde se reivindica o se busca subrayar la vena natural entre la virgen de Guadalupe y los emblemas de la patria, acaso como un talismán benefactor del devenir mismo, en una especie de sello venturoso. Acaso uno de los momentos cumbres de este sincretismo entre la vida religiosa y las búsquedas libertarias civiles ocurrió hacia 1810 cuando la presencia de esta simbólica adquirió fuerza con el movimiento de Independencia. El historiador José Manuel Villalpando sostiene que “Gracias a Carlos María Bustamante contamos hoy día con un texto de lo que significaba para los Insurgentes la Virgen de Guadalupe. Madre liberadora y libertaria, [...] protectora y defensora. [...] En la Independencia, la Virgen de Guadalupe dejó de ser un mero símbolo religioso y se convirtió en una protagonista principalísima de la lucha”.⁶⁶ Si bien su aparición en el movimiento armado inicia con Miguel Hidalgo,⁶⁷ aun con la muerte de éste, la presencia de la virgen continuó presente con los líderes que tomaron las riendas del movimiento. López Rayón, no ocultó

⁶⁵ Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe, La formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 1995.

⁶⁶ José Manuel Villalpando, *La Virgen de Guadalupe: una biografía*, México, Planeta, 2004, p.85.

⁶⁷ Incluso se dice que el fervor era tal que “ [Hidalgo] Llevaba siempre una imagen de la Virgen de Guadalupe cosida a su ropa”, más aún el amor guadalupano de el Cura se hizo presente en los discursos que dirigía a sus combatientes: “[...] hemos levantado la bandera de la salvación de la patria, poniendo en ella a nuestra universal patrona, la siempre Virgen María de Guadalupe. Ella nos ha de sostener y ayudar en este gran proyecto, dará fuerzas a los débiles, esperanza a los tímidos y valor a los pusilánimes”, Cfr. Villalpando, *Idem*.

su fervor guadalupano, incluso “[...] quiso que fuera patente la advocación guadalupana del gobierno insurgente que mandó a que en el escudo de armas de la nación, que primero utilizaba el águila mexicana que está parada sobre un nopal mientras devora a la serpiente, se incluyeran también las iniciales N.F.T.O.N. [que significa] *Non fecit tailer onmi nationi*: ‘no hizo cosa igual con otra nación’”,⁶⁸ en obvia alusión a la Virgen de Guadalupe. Morelos también dejó patente su fuerte fervor guadalupano, incluso uno de sus grupos de combate, el comandado por Galeana se denominó Regimiento de Guadalupe, en los mensajes del sacerdote a sus seguidores no pocos aludían a la protección de la Madre celestial al movimiento insurgente, aun es sabido del apoyo que recibió de una sociedad secreta llamada Los Guadalupes.⁶⁹ El joven insurgente Miguel Fernández Félix cambió su nombre al de Guadalupe Victoria, en abierta alusión a la guadalupana. En otro ejemplo, al finalizar la lucha de Independencia, Iturbide no dudó realizar el gran festejo cívico el 12 de diciembre, exactamente en concordancia con los festejos a la virgen de Guadalupe, además de destacar que los colores de la bandera, que figuran desde entonces, incluiría el blanco que se vincula con la religión católica y con la fe en la madre celeste de los mexicanos.

Acuñados estos pensamientos en el imaginario social, luego se hicieron visibles en el campo pictórico, ahí fue común encontrar la imagen de la Virgen de Guadalupe enlazada con los colores de la Bandera, quizá el elemento más claro de esto es el ángel que aparece a los pies de la Virgen (y que sustituyó al águila

⁶⁸ *Ibidem*, p. 92.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 97.

parada sobre el nopal devorando a la serpiente), y cuyas alas muestran los colores patrios. (Fig. 50).



(Fig. 50)

Con señales como éstas quedó fortalecido el vínculo entre el proceso de Independencia y el fervor guadalupano, años después se llegaría incluso a sostener que: “Bajo el amparo de la Virgen de Guadalupe nació la patria mexicana”.⁷⁰ En los siglos que vinieron el sincretismo político religioso no decayó, por el contrario se fortaleció con otros actores importantes de la historia del país, así Antonio López de Santa Anna, por ejemplo, aceptó durante su mandato restablecer la Distinguida Orden de Nuestra señora de Guadalupe, de la que él se nombró Gran Maestro. En otro caso, pese a que Benito Juárez se declaró anticlerical, no se manifestó antiguadalupano,⁷¹ de hecho se sabe que una de su hijas, quien murió siendo aún niña, recibió el nombre de Guadalupe, inspirado en

⁷⁰ Primo Feliciano Velázquez, *cit. pos.*, Villalpando, *op. cit.* p. 101.

⁷¹ *Ibidem*, p.114.

la Emperatriz de América.⁷² Mientras, durante el porfiriato, el culto guadalupano también se vio favorecido, pues en este tiempo, hacia 1895 ocurrió la solemne coronación de la Virgen de Guadalupe con el auspicio de Porfirio Díaz. Durante la Revolución se cuenta que los combatientes zapatistas portaban en sus sombreros imágenes de la guadalupana, “[...] además de que un estandarte con la imagen de la Virgen encabezaba las tropas del ejército liberador del sur, [también se sabe que] cuando Zapata entró a la Ciudad de México, en 1915, sus hombres desfilaron tras una escolta de caballería que portaba, orgullosamente, el estandarte guadalupano como bandera”.⁷³ Venustiano Carranza tampoco ocultó su fervor hacia la Madre de Dios, cuyo impulso fue, en gran medida, el que inspiró el nombre de su célebre: Plan de Guadalupe. “Por cierto se dice que don Victoriano Huerta, cuando las tropas estadounidenses invadieron el puerto de Veracruz, como medida política “intentó hacer un homenaje e imponer banda de Generalísima a la Virgen de Guadalupe”.⁷⁴ En otro caso importante de la historia de México tampoco se puede olvidar el movimiento cristero que tuvo en la imagen guadalupana uno de sus emblemas de lucha. Durante el siglo pasado, varios presidentes proclamaron abiertamente su culto a la virgen morena, entre ellos Manuel Ávila Camacho quien se declaró creyente y también guadalupano.

En épocas más recientes al estallar en 1994 el movimiento zapatista en el estado de Chiapas, la imagen guadalupana volvió a aparecer en otro proceso más de la historia de México, ahora enarbolada por los campesinos militantes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). El caso más reciente donde un

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibidem*, p. 134.

⁷⁴ *Idem.*

actor político mostró su fervor guadalupano, lo dio Vicente Fox, quien tras ganar la presidencia de la República y tomar posesión de la misma, el primero de diciembre de 2000, antes de tomar oficialmente su papel, visitó la Basílica de Guadalupe para pedir ayuda celestial para su naciente gobierno. Estos pasajes dan cuenta de la importancia de la imagen guadalupana en la construcción de la historia del país, Octavio Paz al respecto señala que la virgen de Guadalupe es “[...] madre de todos los mexicanos —indios, mestizos, blancos—, pero también es una Virgen guerrera que muchas veces ha figurado en los estandartes de las sublevaciones campesinas”.⁷⁵ Y Añade José Manuel Villalpando, que ha estado ahí en “[...] la Independencia, la Revolución, y en la guerra Cristera, por lo que [las] hazañas [de la Virgen de Guadalupe] se han incrustado muy adentro del sentir nacional”.⁷⁶ Pronto esos pasajes y narrativas se plasmaron también en la iconografía del país, y fue común hallar en distintos soportes y representaciones a dos poderosos símbolos que comunican la esencia de la identidad nacional mexicana (al menos para gran parte de la población): la Bandera y la imagen de la virgen de Guadalupe. (Fig. 51).

⁷⁵ Octavio Paz, *El peregrino en su patria*, México, FCE, 1992, p. 156.

⁷⁶ José Manuel Villalpando, *op. cit.*, p. 177.



(Fig. 51)

No obstante, en el filme que ahora nos ocupa, se reconstruye el valor simbólico de los colores patrios, pues no están conectados a la imagen de la Madre Celestial, en la escena referida decoran a otra entidad místico religiosa: la Santa Muerte. Hecho que da cuenta de una contienda constante en el campo simbólico,⁷⁷ la imagen que presenta la película de Estrada no deja lugar a dudas en este sentido: si tradicionalmente la imagen religiosa vinculada a los colores de la Bandera ha sido la de la Virgen de Guadalupe, en el filme los colores han sido expropiados a la Emperatriz de América para agregarlos a un símbolo controvertido en el ámbito religioso mexicano contemporáneo. De acuerdo con el antropólogo Bernardo Barranco, los orígenes de la Santa Muerte responden a un complejo sincretismo que involucra a ciertas ideas del mundo prehispánico, el catolicismo barroco colonial y pasajes de la santería,⁷⁸ su aparición en la época poshispánica se ubica hacia la 1795, cuando se descubrió que en unos pueblos

⁷⁷ Para Bronislaw Baczko, ningún campo de combate ideológico, puede vivir sin una representación simbólica, la lucha en este ámbito es tan decisivo como el combate abierto. Cfr. Bronislaw Baczko, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁸ Bernardo Barranco, *La Santa Muerte*, México, *La Jornada*, 1 de junio de 2005.

del centro de México se adoraba la imagen de la muerte, como símbolo de protección divina, imágenes utilizadas en con la misma finalidad, aparecieron en el pueblo de Catemaco, estado de Veracruz, hacia la década de 1960, poblado famoso por sus prácticas rituales en torno a la brujería. En el año de 1992, durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, se hicieron reformas a la Ley de Asociaciones Religiosas y Culto Público, lo que trajo consigo el crecimiento de diversas doctrinas religiosas. En el año 2000 la Iglesia Santa Católica Apostólica Tradicional Mex-USA, obtuvo su registro, y fue esta agrupación la que propagó el culto a la Santa Muerte. En 2005, ante las presiones de las Iglesias tradicionales en México y tras una nueva revisión de sus documentos, los encargados de la normatividad cancelaron su registro tras detectar anomalías en éstos. No obstante, el fervor a la Santa Muerte ya había logrado un buen número de practicantes que al paso de los años se han ido multiplicando en el país.

Indudablemente es interesante subrayar qué inspira y quiénes conforman este culto, el escritor Homero Aridjis señala: “[...] en él se evidencian los dos Méxicos que concurren ante el fenómeno: ‘El de la gente que pide favores o milagros para tener trabajo, salud o comida, y el de los hombres del poder económico, político o criminal, quienes curiosamente le solicitan venganzas o muertes’”.⁷⁹ Pese ese polo de opuestos, es claro que Santa Muerte es un símbolo que se propaga en el país en un momento de evidente crisis, de ahí que como destaca Bernardo Barranco:

⁷⁹ *idem*.

La base social del culto está integrada por personas de escasos recursos, excluidas de los mercados formales de la economía, de la seguridad social, del sistema jurídico y del acceso a la educación, además de un amplio sector social urbano y semirural empobrecido. Hay que destacar que parte importante del mercado religioso de la Santa Muerte está constituida por los ambulantes, sobre todo del Centro Histórico de la ciudad de México, así como por los circuitos del *narcomenudeo*, redes de prostitución, maleantes y carteristas.⁸⁰

El dominio de la Santa Muerte, aparece entonces como un síntoma de un de una sociedad resquebrajada:

Existe, pues, una plurifuncionalidad religiosa. Los actores que viven al margen de la ley se han posesionado de la dimensión simbólica de la deidad: no se trata solamente de la devoción popular de sectores socialmente marginados de la sociedad, sino de actores emergentes de la exclusión social. Muchos investigadores tienen la percepción de que la devoción por la Santa Muerte sustenta religiosamente a aquellos sectores delictuosos dominantes que actúan al margen de la ley, creando códigos propios de organización y de poder simbólico que los legitima en ciertos sectores de la sociedad.⁸¹

La escena fílmica que venimos comentando, en cierto sentido, impugna la imagen protectora del vínculo: historia patria-culto católico que dominó el relato tradicional de la nación mexicana. La otrora fórmula de destino venturoso sugiere en el filme su desarticulación. El color blanco que tradicionalmente, en la Bandera de México, remite a la religión católica como indisoluble destino de la patria, en la capilla de la secuencia de *El infierno* revela otro derrotero: su asociación a la

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

cocaína (de hecho a la Santa Muerte se le conoce como la “Niña blanca”), quizá como señala el antropólogo Barranco: “El culto creciente por la Santa Muerte manifiesta el tipo de país bipolar que hemos venido construyendo; la Santa Muerte revela, asimismo, prácticas sociales subterráneas que existen muy a pesar de lo que Pablo González Casanova denominó en los años 60 ‘las buenas costumbres’, es decir, la moral católica occidental predominante”.⁸² Una nación desdibujada parecería tener sus símbolos tradicionales también desdibujados o al menos encuentran otra práctica instrumental. Roger Bartra explica en un trabajo las razones del nacionalismo mexicano y cómo este llegó a un punto de quiebre. En un momento de su explicación destaca que la aspiración funcional del proyecto de nación echó forzosamente mano de las razones instrumentales, pero llegada la época neoliberal, las razones instrumentales comenzaron a perder eficacia.⁸³ Ante un entorno nuevo a veces resultaron insuficientes y poco convincentes, en ese corpus de postulados instrumentales estaban precisamente los repertorios simbólicos de la nación que de una u otra manera también hallaron su propia crisis. Los colores patrios entrettejidos a la imagen de la virgen de Guadalupe, en el filme de Estrada, son sustituidos por otra portadora, ahora la Santa Muerte, lo que revela otros códigos de significación: no se trata ya de la madre bondadosa, espiritual protectora, ligada a la historia y al terruño, la que porta los cromatismo patrio, no es la procuradora de la vida si no la dadora de la muerte, la que se asocia a la maldad, a la destrucción, al dolor, no es la que acompaña y afianza la

⁸² *Idem.*

⁸³ Bartra, Roger, “La crisis del nacionalismo en México”, *Revista mexicana de sociología*, núm., 3, julio-septiembre, México, IIS-UNAM, 1989, p. 191.

vida en la tierra, si no la que arranca a los hombres ese privilegio, esa es la imagen que destaca en la escena de *El infierno*: la de una Santa Muerte que se arropa con los colores de la enseña patria. (Fig. 52).



(Fig. 52)

Las imágenes continúan en la pantalla, pero ese paisaje remite cada vez más a una especie de paraje fantasma, la ausencia de la presencia humana remite todavía más a la desolación, de pronto se ve un campo cercado, no cubre algún producto agrícola, ni rebosa de vegetación, las riquezas naturales de la tierra están ausentes, el espacio está ocupado pero como deshuesadero, es un terreno lleno de autos desvencijados, amontonados, unos sobre otros, pedazos separados metal, trozos de fierros por dondequiera llenan el paraje. (Fig. 53).



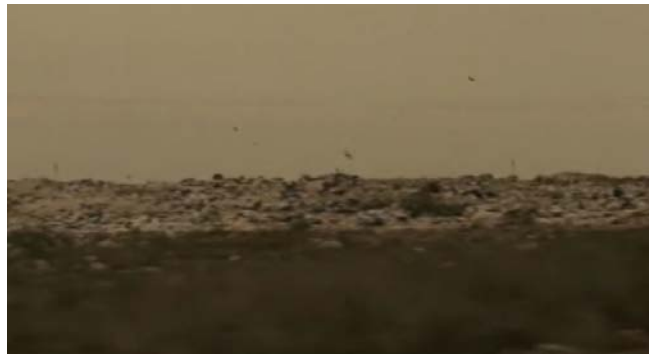
(Fig. 53)

Luego, llega la noche en el autobús, el Benny duerme, de pronto al interior, unos hombres asaltan a los pasajeros a punta de pistola, aquél no se salva. Luego, ya en el día, se ve el camión estacionado, los pasajeros están recargados en esté y son revisados por un retén de soldados, el Benny es despojado por segunda vez, pero ahora por un militar quien sustrae de su ropa interior, el dinero que ahí traía. (Fig. 54).



(Fig. 54).

La escena es peculiar: el soldado acuñado en la imaginería de la historia de México como el agente salvaguarda de la seguridad de los civiles mexicanos y de la patria misma, en esta ocasión es quien perpetra el robo. La vestimenta del militar en este caso rompe con esa aura sacra de ser uno de los vigías de la nación mexicana. Las imágenes continúan mostrando un paisaje que no cambia: ahora se ve un prolongado basurero, en el aire planeando sobre él se observan varias aves carroñeras. (Fig. 55).



(Fig. 55)

Más adelante se encuadra un enorme tanque sostenido por varios pilotos, se ve viejo, todo está cubierto de óxido, también se ven los trazos de un grafiti que rodea el tanque. (Fig. 56).



(Fig. 56)

La cámara hace un paneo y deja un momento el paisaje enorme y silencioso, para captar una carretera también enorme y desolada, no obstante se alcanza a mirar un anuncio vial, pero que en este caso no da referencias para ubicar algún punto de la geografía, da cuenta de una propaganda cívico celebratoria, es una frase que dice: “Ruta 2010”, misma que fue parte de los anuncios propagandísticos con que el gobierno federal anunció en las carreteras la conmemoración de los doscientos años de la Independencia y los cien de la Revolución. (Fig. 57).



(Fig. 57).

Las imágenes de esta secuencia recrean la vuelta a la nación de un emigrante, éste vuelve a su tierra expulsado por la nación vecina: Estados Unidos, no obstante, las imágenes que pone a cuadro el filme de Luis Estrada no abren el abanico a un paisaje bondadoso, aquel que acaso anhela el migrante, más bien se percibe una atmósfera amenazante. La vuelta a la patria en este caso no se presenta festiva o celebratoria. La vuelta al lugar de origen se plantea tan ajena como del lugar de donde el personaje ha sido arrojado. En este caso los parajes se alejan de los paisajes venturosos de la nación mexicana, el terruño que muchas veces destacó, en ciertos relatos, como el espacio de confort, el paraíso donde uno se hallaba hasta cierto punto protegido.

En este punto vale la pena recordar que auspiciar relatos que exaltaran el espacio compartido, fue una de las estrategias político culturales para erigir un imaginario de nación. Fausto Ramírez destaca que: “Entre los elementos que contribuyen a darle un sentimiento de identidad nacional a una comunidad se encuentra la percepción del entorno, el sentimiento del terruño, la conciencia de territorialidad. Estas vivencias se convierten en expresión estética de orden visual a través [por ejemplo], de la pintura de paisaje”.⁸⁴ En ejemplos como los de José María Velasco (Fig.58), Jesús Helguera (Fig.59), o el Dr. Atl. (Fig.60), por referir algunos casos. De esta manera la celebración del paisaje compartido, practicado en distintos soportes, incluido el fílmico, por ejemplo en la fotografía de Gabriel Figueroa (Fig.61), ha sido recurrente como una manera de hacer nación en

⁸⁴ Fausto Ramírez, “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico”, en Stacie G. Widdfield (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México, la amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, T. II, México, CONACULTA, 2004, p. 269.

distintos momentos de la historia de México, por diferentes actores del campo artístico en boga.



(Fig.58)



(Fig.59)



(Fig.60)



(Fig.61)

Pero en la secuencia del *El Infierno*, las imágenes de la patria remiten más bien al desaliento, el punto de vista que se recrea desde la mirada del autobús en marcha pone ante los ojos un compendio de estampas alicaídas, es una especie de postales que se abanicán sin que tengan otro tema que no sea el del caos: un espacio árido, abandonado, de cielos grises inmensos, y de una tierra ocupada por basureros y deshuesaderos, donde planean los animales carroñeros, casi como emparentados con los hombres que hasta el momento ya han aparecido a cuadro: los ladrones del bajo mundo y los de la vida institucional que ya han despojado al Benny de sus pertenencias. Es la atmosfera de abandono, donde domina el olvido a través del óxido, que carcome y que habla del descuido, y que parece ser la esencia de la secuencia. La escena que cierra esta serie de estampas enrarecidas no deja de ser significativa, es la imagen de un anuncio en los márgenes de la carretera que promueve la conmemoración de dos pasajes decisivos en la historia del país: el bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución. El anuncio cae como un epígrafe irónico a las imágenes antes vistas. Éste apela a tener vivo el recuerdo de dos hechos históricos, que según la retórica oficial, permitieron consolidar una nación justa y

próspera. Aspira también a subrayar las luchas y sacrificios que se han tenido que sortear para garantizar la construcción de una nación justa. Pero la frase “Ruta 2010”, en el filme, provoca la lectura irónica, en este caso parece no referir a la línea histórico cívica de la nación, si no a esa ruta que han dejado las imágenes que se han sucedido y que presentan una serie de pasajes sombríos, no se trata del fin de una ruta que se presume fervorosa, si no una ruta caótica y sombría.

Pero en *El infierno* no sólo la Santa Muerte porta los colores patrios, otros personajes también se arropan con ellos: en una secuencia se muestra cómo el Cochiloco, un operador del narcotráfico, lleva al Benny a la casa de su jefe, uno de los líderes del cártel de la región, lo lleva para que éste lo acepte como uno más de sus sicarios. El Cochiloco deja al Benny en la sala del líder de la mafia, éste merodea el lugar, mira el entorno y los objetos que decoran el suntuoso recibidor, de pronto su mirada se dirige a las paredes, mismas que están atestadas con distintos adornos, entre los que destacan una serie de cuadros, el Benny concentra su mirada en uno, la cámara en *tilt up* lo encuadra, se trata de un retrato familiar: aparece una mujer y dos hombres, luego se sabrá que se trata de la familia Reyes, los narcotraficantes: el padre, la madre y el hijo. Están pintados al óleo, miran de frente, lo peculiar del cuadro, cuyo marco tiene relieves y es de color dorado, es que cada uno de los personajes porta un lienzo que cubre su cuerpo, cada uno con un color de la Bandera: verde, blanco y rojo. La imagen sin duda sugiere una especie de cuadro histórico de temática netamente nacionalista. El porte de los personajes y el aura dorada que está a sus espaldas parece acentuar esta iconografía. Incluso la actitud de sorpresa y admiración del Benny ante el cuadro parece ampliar ese sentido. (Fig.62).



(Fig.62)

La historia del retrato, al menos en lo que toca a la de personajes emblemáticos social y políticamente, revela un interés por la trascendencia de éstos en el tiempo, pero también por fijar en la sociedad una serie de ideas y principios que emanan de ellos. Es decir, en el cuadro se representa a los hombres de carne y hueso, pero también suele haber referentes simbólicos que los rebasan. Sin duda, los retratos históricos son un claro ejemplo de esto. En ellos está la intención de conservar la figura de los próceres de las patria, pero también de hacer patente la fuerza de un ideario. Si todo retrato tiene una función como dice Ernst Gombrich,⁸⁵ en el retrato histórico, está la de conservar la memoria histórica a través de relatos visuales. (Fig. 63).

⁸⁵Ernst Gombrich, *Los usos sociales ...* p.8.



(Fig. 63)

Mantener viva la imagen de los héroes fundacionales o de los acontecimientos es mantener viva la historia. Esta práctica fue común en la historia europea, pero luego se practicó también en América, en especial luego de los procesos independentistas de los países de la región. Rodrigo Gutiérrez Viñuelas, en este sentido, destaca que “Dentro de la producción iconográfica del siglo XIX, debe darse lugar de preeminencia a dos géneros fundamentales: el retrato y las escenas de batallas; ambos a su manera desempeñaron un papel importante en la construcción de la identidad nacional. En el primero de los casos debemos tener en cuenta las efigies de los héroes y prohombres de la emancipación.”⁸⁶ De esta manera se mantenían vigentes los acontecimientos que cimentaron las historias de la región, pero también “En América se vio que era menester crear la imagen de los personajes victoriosos, que el pueblo no se viera privado de cabezas visibles [...] surgiendo la necesidad de fabricar héroes”,⁸⁷ fue así como la plástica jugó un papel fundamental.

⁸⁶ Rodrigo Gutiérrez Viñuelas, “El papel de las artes en las identidades nacionales”, en *Historia mexicana*, op. cit., p. 370.

⁸⁷ *Ibidem*

En México, “La sustitución de la historia sagrada por una historia nacional se realizó bajo la acción del Estado y sus instituciones. El Estado es el primer propulsor de la historia nacional [...] y Los medios que imaginó para alcanzar estos objetivos fueron el calendario cívico, el libro de historia, el sistema educativo y la pintura de historia”.⁸⁸ Con estas prácticas se forjaba memoria, historia y nación. Así, “Desde finales del siglo XVIII la pintura de los acontecimientos que forjaron la nación desalojó del escenario público a la historia religiosa y divulgó una imagen cívica, patriótica, republicana y nacionalista [...] Inmediatamente después de la Independencia surge una iconografía dominada por los héroes, los emblemas y los símbolos nacionales”.⁸⁹ Por su parte Pérez Vejo hace ver que: “Luego del triunfo de Juárez, Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez y otros patriotas exigen asentar en las artes y las letras los cimientos del alma nacional”.⁹⁰

Pero cimentar relatos históricos desde el campo del arte no sólo apeló a plasmar a los hombres y las batallas, sino también un corpus de repertorios simbólicos que frecuentemente los arroparon, en una práctica que también ejerció la pintura religiosa, al respecto Esther Acevedo destaca que “El retrato institucional de órdenes religiosas siguió los mismos parámetros del retrato civil, aunque cada cual con sus símbolos de poder, según su esfera de incumbencia, símbolos que la tradición occidental había ido depurando en el transcurso de los siglos.”⁹¹ Ejemplos

⁸⁸ Enrique Florescano, *Espejo mexicano*, op. cit., p. 36.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ Tomás Pérez Vejo, “Pintura...”, op. cit., p. 76. Aunque también lo ha señalado Rosa Canova, en: “1861-1876”, en Eloísa Uribe (coordinadora), *Y todo... por una Nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México. 1761-1910*, México, INAH, 1987, p. 173.

⁹¹ Esther Acevedo, “Diferencias y permanencias en el retrato de la primera mitad del siglo XIX”, en Esther Acevedo (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México, De la estructuración colonial a la exigencia colonial, 1780-1860*, T. I, México, CONACULTA, 2001, p.107.

de esa simbólica pueden ser: “La mesa, las columnas, los cortinajes, las sillas y los pequeños objetos que hacía la diferencia; el cetro y la corona; el bonete y el bastón episcopal; los títulos y devociones, eran forma de identificación y prosapia.”⁹² A fin de cuentas “Los retratos tenían la función de evidenciar los valores esenciales de la sociedad estamental; era la forma más recomendable de transmitir ejemplos de conducta y reafirmar una colectividad”.⁹³

En lo que toca a los símbolos del retrato histórico, están aquellos que sintetizan el pensamiento de los héroes fundacionales: documentos o pergaminos, sugiriendo sus grandes postulados; cadenas rotas, proponiendo la libertad; manos empuñando armas, alegorías de rebelión; u objetos que resultaron emblemáticos en los movimientos, como la campana en el caso del cura Hidalgo, sólo por referir algunos. Pero hacia 1821, al finalizar el movimiento de Independencia, una serie iconográfica fue constante en el retrato histórico: los nacientes símbolos de la patria: el águila, la serpiente y la Bandera o simplemente los colores que entonces quedaron como definitivos de la nación: el verde, blanco y rojo. Al presentar la figura de los próceres de la patria, acompañados de esta simbólica, se tejió un hilo conductor que dio cuenta del vínculo legítimo, inseparable de aquellos hombres que son pasado y los símbolos de la patria que son pasado y presente. El retrato histórico enmarca hombres cuyo prestigio cívico ejemplificador los autoriza para arroparse con los emblemas de la patria, que sintetizan una historia, un pasado, y una serie de relatos llenos de sacrificios humanos que cimentaron a la nación. Imágenes que una vez instaladas en la memoria de la colectividad se asumieron

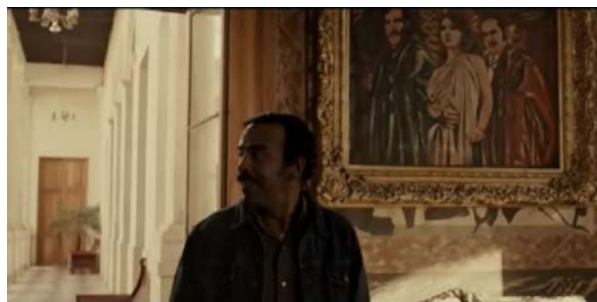
⁹² *Idem.*

⁹³ *Ibidem*, p. 108.

como dignas de reiterar no sólo en los grandes soportes artísticos sino también en aquellos que articularon las clases populares, pues como resalta Gutiérrez Viñuelas: “No debe soslayarse, asimismo, la importancia del culto popular a los próceres, cuyas imágenes fueron plasmadas por la gente sencilla en diferentes soportes como tablas, lienzos, láminas de cobre o cerámicas [lo que revela] las formas de asimilación por parte de las capas populares [del hecho histórico] y por ende de la construcción de su propia nacionalidad”.⁹⁴

Pero en las imágenes propuestas en el filme *El infierno* el discurso apunta hacia otro rumbo, pues los personajes retratados en el cuadro y cobijados con los colores patrios no responden al uso tradicional del retrato histórico. No se trata de un grupo de prohombres ejemplo de civilidad, no encarnan ningún ideal en pro de la colectividad, no han emprendido ningún movimiento armado a nombre de la justicia, la libertad o la democracia social. No son los mártires cuyo sacrificio a abonado para construcción de la nación mexicana. Se trata de un grupo social que más bien representa todo lo contrario de las virtudes antes citadas; se trata de los ejecutores del crimen organizado, se trata de una de las familias líder del narcotráfico, son la mafia que en gran medida ha llenado de violencia la vida de esa región y a su vez a la nación entera. Pese a ello, el cuadro que presume un gesto de fervor patrio, es una imagen indiscutiblemente llena de ironía. (Fig. 64).

⁹⁴ Viñuelas, *op. cit.*, p. 370.



(Fig. 64)

El cuadro aquí referido resulta peculiar, formalmente parece responder a los cuadros históricos tradicionales: tiene un gran marco rematado con relieves dorados, lo cual sugiere un aura que encierra un motivo grandioso, tres personajes pintados de frente, girados ligeramente tres cuartos, firmes y serios que visten los colores patrios. Pero en este caso la función simbólica está dada por los personajes mismos, pues ellos encarnan un mundo, es el mundo de la mafia. En cierta forma éstos se apropian de los colores de la Bandera, y subvierten la carga emblemática de la cromática de la patria. La propuesta fílmica plantea otro uso de aquélla, mismo que apuesta por la sorna hacia los colores que remiten a la historia y la construcción de la nación.

No obstante, la ironía se cierne para ese retrato con aspiraciones nacionalistas: el cuadro está en un muro que muestra varios adornos, pero también otros cuadros, en este caso se trata de fotografías, en ellas aparece el narcotraficante posando con distintos presidentes de la República, en una especie de inusitado diálogo de imágenes, pues no se trata de hombres comunes y corrientes, se trata de los tenidos como depositarios de la historia y las luchas que ha emprendido la nación: los mandatarios de la patria. Las escenas arman una línea del tiempo visual llena de ironía: primero aparece el aparente retrato

histórico, luego las fotografías de los mandatarios con el mafioso, en un vínculo y una conexión temporal enrarecida. (Fig. 65).



(Fig. 65)

Ernst Gombrich en un ensayo sobre la importancia de los elementos visuales en un espacio, destaca la importancia que visual y simbólica que se logra cuando a la mirada se presentan los elementos que componen y llenan los espacios, destaca cómo una totalidad o una constancia se rompe cuando se introduce un elemento visual nuevo, esta ruptura la llama acentos visuales, los cuales pueden aparecer tanto en un diseño gráfico, arquitectónico o incluso en una pared, ésta logra esta posibilidad con los diseños ornamentales, los adornos incluidos los cuadros.⁹⁵ La contundencia visual está tanto en dichos acentos como en las temáticas de esos motivos. En lo que toca a los cuadros nos referimos a la formalidad y su contenido icónico. En el caso que nos ocupa estamos ante una peculiar fórmula visual: son los acentos de una especie de esperpento en imágenes: el irónico cuadro de corte histórico nacionalista conviviendo con las fotos de unos líderes de la nación que se sugieren como cómplices de la mafia organizada. Fílmicamente *El infierno*, con estas escenas, plantea una suerte de desacralización de los colores de la Bandera, que ahora arropan no a los individuos que enarbolan los principios de civilidad si no los de la destrucción de ésta.

Secuencias adelante los colores de la Bandera se aluden nuevamente. El momento preciso ocurre así: el Benny y el Cochiloco asesinan a un enemigo de la mafia, previa tortura física, una vez muerto envuelven el cuerpo de su víctima en un sarape, lo cubren totalmente, luego sobre su cabeza colocan un típico sombrero mexicano, en la copa del mismo aparece un rótulo que dice: ¡Viva

⁹⁵ Gombrich, *Los usos sociales...*, p. 111.

México! y los colores que destacan son precisamente los colores de la Bandera, los mismos que aluden al símbolo de la patria. Los sicarios colocan el cadáver en un árbol de tal manera que parece que el hombre está dormido. Un plano abierto deja ver un paisaje solitario, es un llano con un cielo gris. (Fig. 66).



(Fig. 66)

La imagen se llena de burla: el suceso sangriento, muestra un paraje abandonado, son los rumbos de la patria, pero que no plasman un pasaje venturoso. No se trata del pintoresquismo campirano, se trata de una atmósfera de muerte, el encuadre abierto da cuenta de la inmensidad del territorio de la nación, pero es un entorno que sugiere un espacio para la fechoría, donde reina la tropelía y la inseguridad. La escena remata con la frase en el sombrero del cadáver que resulta en un lamentable humor negro: ¡Viva México!, como acentuando una condición propia e irremediable para el país. Pero más aún por los colores patrios que completan el cromatismo de la imagen, pues se trata de los colores que remiten a los relatos optimistas, cívicos y heroicos de la nación, pero en este caso encienden otras narrativas: las de una nación sin autoridad, donde se impone la destrucción, la muerte y la inseguridad.

En *El Infierno*, los símbolos de la nación no gozan de sus mejores momentos, y un par de secuencias dan cuenta de esto: en una de ellas aparecen en pantalla los héroes de la patria, están pintados en una escuela primaria misma que se acaba de inaugurar. De hecho la secuencia presenta este momento. La imagen fílmica encuadra con un plano muy abierto las primeras escenas. Se observa la ceremonia, al fondo se ve la escuela cuyo nombre figura en lo alto: “Escuela primaria Héroes del Bicentenario”, luego se ve un grupo de personas sentados en una mesa y en derredor otro grupo de personas en sillas participando del festejo, en un primer plano se distingue la bandera que ondea en su asta. (Fig. 67).



(Fig. 67).

La cámara hace una toma en over y da la mirada desde atrás de la mesa de honor, se ve la espalda de las personas que la presiden. Frente a ellos se encuentra un grupo de niños y detrás de ellos está la bandera. Comienzan los honores a la Bandera y los miembros de la mesa la saludan, el cuadro cívico parece cumplir con la imagen de rigor. (Fig. 68).



(Fig. 68)

De pronto, la cámara se acerca y en un plano americano deja ver a los personajes que integran la mesa, no se trata de personalidades educativas, ni de los miembros de algún grupo académico cultural, se trata de la mafia organizada del narcotráfico. Y celebran que ellos han creado la escuela y en ese instante la entregan al pueblo. El protocolo cívico parece seguir los pasos habituales que ameritan el acontecimiento. (Fig. 69).





(Fig. 69)

La escenas de *El infierno* llenan de sarcasmo la pantalla, pues han logrado subvertir la imagen de los héroes de la patria y se proponen llenar su aura cívica de irreverencia, pues en este caso los próceres de la nación conviven visualmente con un grupo de personajes que en lo mínimo representan algún tipo de investidura institucional o cívica, tampoco enarbolan algún principio ético ejemplificador, se trata de los líderes de la mafia. De ahí que las escenas referidas resulten estrambóticas, por lo común, el uso de la imagen de los héroes patrios, en ciertos relatos, cumple una función mnémica: mantenerlos vivos junto con sus idearios en la mente de la sociedad. Más aún, hacer y conservar vigente su imagen ha sido un proceso que sin duda va a la par de la construcción de la nación misma, son parte del corpus con que el poder político en turno sustenta un imaginario patriótico. A decir de José Antonio Crespo: “La historia oficial, también llamada ‘historia de bronce’ busca por un lado crear imágenes ejemplares de los héroes nacionales, que emulen la devoción por la patria hasta el sacrificio personal, y desarrolle virtudes cívicas de elevada inspiración. Estos valores buscan la preservación y exaltación de la nación [...]”.⁹⁶ La difusión de estos valores a lo largo de la historia ha tomado varias formas ya sea en los relatos

⁹⁶ José Antonio Crespo, *Contra la historia oficial*, México, Debate, 2010, p. 12.

políticos, los libros de texto, los museos y un sinfín de soportes visuales. Convocar la presencia de los padres de la patria en algún discurso evidentemente va más allá de su sola presencia, va implícita la encarnación de la historia misma, pues “Hay quienes como [...] Thomas Carlyle ha concebido a los héroes como los protagonistas y forjadores de la historia, al grado que consideró que la historia del mundo es la biografía de los grandes hombres”.⁹⁷

La puesta en escena de los héroes nacionales propone un diálogo entre las atmósferas, los objetos, los personajes que los secundan, los momentos y los discursos que se emiten, llenando así de significado las imágenes mismas. Pero en este caso el diálogo de elementos fílmicos resulta patético. El resplandor de los héroes históricos choca con el resto de los elementos del relato. Haciendo un diálogo descompuesto, al menos en lo que toca a una probable concordancia simbólica. Rafael Segovia señala que: “El héroe es tanto como símbolo de la identificación con la nacionalidad como la expresión de una ideología política. Es el mantenedor o creador de la nacionalidad, encarna las virtudes cívicas, representa a la nación en lucha contra la adversidad. Sus virtudes son usadas como guía de los gobiernos del momento y, por ello, se le convierte en símbolo”.⁹⁸

Pero en las escenas de *El infierno* los dotes de los héroes históricos han decaído, funcionan de otra manera: son el parapeto, el medio para simular una vida justa y próspera, con un aparente interés en el bien común, en la secuencia referida sus rostros decoran la fachada de la escuela, misma que es un obsequio de la mafia para el pueblo. Y la ironía es constante: la escuela, espacio para la

⁹⁷ *Idem*, p. 14.

⁹⁸ Rafael Segovia, *cit. pos.* José Antonio Crespo, *op. cit.*, p. 15.

formación de los valores y virtudes humanas, en esta ocasión es auspiciada por quienes están lejos de tales principios. De hecho dicha institución se presenta como el santuario donde, entre otras cosas, se aprenderán los grandes pasajes históricos y sus héroes. “La pedagoga Dorothy Cohen también destaca el papel de los héroes como motivadores del aprendizaje histórico: ‘Los niños aprenden con facilidad acerca de los héroes, tal como los pioneros , los primeros exploradores y los astronautas, porque sus propias aspiraciones de aventura y exploración independiente les permiten identificarse con las hazañas de sus héroes [...] es sabido hacerles prestar atención a los héroes cuyas dramáticas hazañas tuvieron implicaciones tanto sociales como personales’”.⁹⁹ Si bien el filme de Luis Estrada está lejos de responder y funcionar como temario de programa educativo, si alude a los personajes cuya instrucción aprontó la escuela, ahí donde los héroes adquirieron su ropaje cívico ejemplificador. La imágenes en movimiento del director, no obstante, no abonan en esa irradiante figura de los héroes, la fuerza histórico-simbólica de éstos parece no ser lo suficiente para contener las fechorías de la mafia organizada, quien los ha expropiado a un Estado de derecho inexistente, y emblemáticamente los integra a su propia organización. En una suerte de vaciamiento simbólico, al menos de la retórica oficial tradicional. Acaso la ironía más grande que se cierne sobre los próceres de la patria está en la iconografía rudimentaria que los traza en la pared de la escuela, sus rostros están mal hechos, con trazos difíciles, sin proporción y con una estética más cercana al

⁹⁹ D. Cohen, José Antonio Crespo, *op. cit.*, p. 15.

a la caricatura que al mural histórico.¹⁰⁰ En una especie de trazo de la ironía, que corona sardónicamente el nombre de la escuela: “Héroes del Bicentenario”. Figuras que cinematográficamente, la cámara no sé interesa en destacar. Ante la escena tampoco logra nada el otro símbolo de la patria: la Bandera que ondea frente a la escuela y más bien parece enmarcar esa estampa fílmica irreverente con los padres de la patria.

En un caso paralelo, en la Bandera Nacional resulta desacralizada en este filme, uno de los momentos más emblemáticos ocurre cuando el Benny decide fungir como soplón para el gobierno, acude con el titular de la fiscalía especializada en el delito del narcotráfico, ahí el titular de ésta y el sicario hablan, pero no conversan de las medidas para mejorar el pro de la nación, como se supone serían los temas que se discuten en ese recinto, hablan de negociaciones del bajo mundo y el gobierno, en las escenas los la Bandera aparece haciendo un marco enrarecido, atmósfera que se acentúa pues en una de las paredes aparece una fotografía de entonces presidente de la República Felipe Calderón (Fig. 70).

¹⁰⁰ El ejercicio de la caricatura cuenta ya con una tradición, asume variantes en distintos lugares del mundo y estilos, pero en su esencia; la búsqueda por usar el trazo como forma de exagerar o ironizar o ridiculizar algo o alguien es la misma, la estilística quiere, cierto sentido, ser una forma de opinión pública o incluso un recurso para “hacer pensar al espectador”, como sostiene el caricaturista Rius, *cfr. Rius El arte irrespetuoso, historia incompleta de la caricatura política*, México, Radmon House Mondadori, 2010, p.10. Por su parte Carlos Monsiváis destaca “En todo mundo Occidental, sea éste lo que sea, la caricatura es acicate o refrendo que a diario concede a sus frequentadores las ideas visuales que educan o ratifica, irritan desmedidamente o le dan forma punzante a impresiones críticas”. *Cfr. Carlos Monsiváis, “Soy porque me parezco, el retrato en México en el siglo XX”, en Enrique Florescano, Espejo..., p. 207.*



(Fig. 70)

Pero otra desacralización fílmica a los símbolos de la nación se recrea también casi al final de la película, esto ocurre en las últimas secuencias. Se trata del momento en que dentro de la historia se celebra el 15 de septiembre, la conmemoración del grito de Independencia. Temporalmente la película lo ubica en el año 2010, precisamente en los festejos de los 200 años de la gesta heroica. El protocolo de celebración sucede normal: está el palacio municipal adornado para tal situación: iluminado, adornos patrios, juegos pirotécnicos, banderas de todos tamaños, las imágenes de los héroes patrios, y el escudo nacional por doquier. Hay música propia del momento, la explanada del palacio está llena de gente que festeja. (Fig. 71).



(Fig. 71)

La cámara encuadra el acontecimiento con un plano abierto que deja ver el palacio lleno de festividad, brillan y destacan los colores patrios, la algarabía se oye por todos lados, se oyen cohetes que estallan, el sonido en *off* da cuenta del festejo. En este instante la cámara se torna descriptiva, parece festejar también el acontecimiento, la imagen recreada está eminentemente llena de patriotismo, donde constantemente destacan los símbolos de la nación, al parecer no falta ninguno: los padres de la patria, la Bandera, el escudo y adelante se escucha el Himno Nacional. (Fig. 72)





(Fig. 72)

De pronto en el balcón del palacio aparecen los personajes que presidirán el festejo, están ahí sujetos que parecen representar a distintas instituciones, está un hombre vestido de militar, un sacerdote, un policía, varios hombres de traje, el presidente municipal y su esposa, la imagen respondería a clásico cuadro cívico celebratorio. El caso es que se trata de la familia de narcotraficantes de la región, que ahora ha tomado también el poder político. La escena resulta esperpéntica, pues todos los personajes citados y que integran ese balcón de honor, han aparecido a lo largo de la película secundando y protegiendo a los mafiosos, desde el cura hasta los policías. Incluso, el cuerpo de seguridad que cuida al presidente municipal, antes apareció en la cinta como sicario del narcotráfico. (Fig. 73).



(Fig. 73)

Esta secuencia llena de crítica e ironía sigue su marcha: de pronto la cámara se aleja del protocolo festivo y se concentra en la muchedumbre avanza hasta que encuentra a un hombre entre el gentío, se trata del Benny, quien lentamente se abre paso entre las personas, el personaje porta una ametralladora, camina lentamente a su paso, en un gesto irónico aparecen los símbolos de la patria incluidos los próceres fundacionales. (Fig. 74).



(Fig. 74)

La ceremonia continúa, el mafioso recibe la Bandera de un grupo de cadetes y se dispone a dar el grito.



Cuando pronuncia el grito, el Benny llega frente al balcón y dispara contra todos los integrantes que se encuentran en éste, desatando una masacre. De esta manera el Benny se venga de los líderes del cártel que antes agredieron y

asesinaron a los miembros de su familia. No obstante, al final de la historia él Benny también morirá asesinado. (Fig. 75).





(Fig. 75)

Las imágenes que componen esta secuencia proponen un relato poco habitual del uso acostumbrado a los símbolos de la nación. Su sola presencia dispone un atmosfera a priori. Si todo símbolo está, entre otras cosas, como dice Umberto Eco: para traer lo que ya no está¹⁰¹, los símbolos patrios traen aparejados cúmulos de historia, ideales, figuras, gestas, objetos y documentos fundacionales, éstos son ciertamente los resplandores que irradian y dialogan con los objetos que los rodean, en este caso, los que conforman el montaje interno de la secuencia de *El infierno*. Anthony Smith destaca, en este sentido, que convocar a los símbolos fundacionales a través de cualquier relato y soporte es una manera de mantenerlos vigentes y darles una continuidad en el tiempo en que se solicitan, así “Los documentos y las imágenes proporcionan las pruebas necesarias de la continuidad de la nación con su glorioso pasado nacional, su grandeza y su destino triunfante”.¹⁰² La evocación de los héroes y gestas históricos articula el vínculo con lo que es memorable y ejemplificador, de tal suerte que esta práctica se cumple cuando aquellos son “[...] evocados mediante paisajes, arquitectura mobiliario, costumbres, un lenguaje y vestidos específicos. [incluso] Esta tendencia se [hace] patente en todas las ramas del arte, ya sea la pintura histórica, la ópera, el teatro, la novela el cine [...]”.¹⁰³ (Fig. 76).

¹⁰¹ Umberto Eco, *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, Barcelona, Bompiani, 1999.

¹⁰² Anthony Smith, “Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales, en: *Revista mexicana de sociología*, V. 60, núm. 1, México, UNAM, 1998, p. 70,

¹⁰³ *Ibidem*, p. 73.



(Fig. 76)

Sin embargo, en las imágenes de *El infierno* estos usos simbólicos están lejos de cumplir ese cometido, aquí éstos arropan las prácticas delictivas que no llevan al futuro venturoso para la nación. El diálogo que establecen los repertorios emblemáticos de la patria con los personajes de la secuencia resulta peculiar. No se trata de los hombres que abonan a la ética ni la civilidad, son los operadores de socavarla y de aniquilarla. Pese a los encuadres narrativos que articula la cámara

en esta secuencia, el sonido ambiental festivo, y la pléyade de colores, los símbolos patrios resultan vacíos de su significado original, ese que han adquirido a través del tiempo y sobre el cual la población ha recibido una preparación y una instrucción desde la infancia. Agustín Basave recuerda que “Renan decía que la nación es un plebiscito cotidiano, un renovado vínculo entre personas que han compartido, vivencias [esas que dotan] de la materia prima a todas las naciones y que necesitan convertir en exaltación simbólica”,¹⁰⁴ Pero ese plebiscito simbólico, que son también los emblemas patrios¹⁰⁵ en este relato fílmico, están desgarrados de su esencia, contribuyen como ornamento de un encuentro violento entre mafiosos, sirven no para enmarcar una nación con porvenir, sino para anunciar una evidente crisis de la patria. Que irónicamente festeja el bicentenario de la Independencia. La función de los símbolos parece desorbitada.

Para Renato González Mello, las escenas de *El infierno* sugieren una atmósfera visual parecida a la que planteaba Orozco, pues cuando se exhibieron sus obras sobre la Revolución mexicana tenían un poco de la misma ambivalencia: entre el carnaval y lo fúnebre¹⁰⁶, de un paisaje encendido, caótico, y estruendoso. Acaso llenas de interrogantes sobre el futuro de la nación después de esos combates. (Fig. 77).

¹⁰⁴ Agustín Basave, *Mexicanidad y esquizofrenia, los dos rostros del mexicano*, México, Océano, 2010, p.96.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Conversación personal con el Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM,



(Fig. 77)

Las escenas de esta secuencia acaso proponen una narrativa que puede resultar común, nos referimos a esta lectura: la que pueden sugerir las imágenes o símbolos de la patria y su vínculo con la muerte de los hombres. ¿No acaso entre las memorias que guardan los símbolos está un cúmulo de pasajes de sangre, de luchas? ¿De momentos salpicados de dolor, o como dice Basave de “sufrimiento histórico”.¹⁰⁷ De “Esas experiencias guardadas en los cementerios”¹⁰⁸? ¿De muertos que han abonado en pro de la patria? Esa especie de “[...] martirologio que desempeña una función vital en las ceremonias de la nación”¹⁰⁹?

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Cfr. Anthony Smith, *op. cit.*, p. 69.

Los principios, sin duda, están recreados en esta secuencia de *El infierno*, pero la ironía irreverente salta a la mirada cuando, el sacrificio, el dolor, la muerte que enmarcan los símbolos de la nación, no abonan para los pasajes llenos de martirologio patrio, sino que acompañan la muerte de la mafia organizada, que ejerce el poder en todos los niveles institucionales de la nación: políticos, militares, religiosos y de justicia. Si en toda aparición del repertorio simbólico de la patria hay una necrofilia cívica, en este caso, deviene en una necrofilia esperpéntica, de referentes que chocan, unos secundando a otros en un paisaje patético. (Fig. 78).

En toda esta desacralización de la simbólica patria, no sólo están las atmosferas visuales, sino también el papel que juegan los discursos verbales, Jacques Aumont y Michel Marie, al respecto destacan que “A menudo, la palabra desempeña un papel estructurador en la propia organización del relato”¹¹⁰ que las frases intervienen para articular el constructo estético fílmico, en este caso contribuyen en la irreverencia de la propuesta cinematográfica, lo cual se ilustra de la siguiente manera: cuando el presidente municipal y líder de la mafia, nombra a los héroes patrios, durante el grito de Independencia dice: “¡Viva san Juan de Allende!, ¡Viva la Corredora de Querétaro!”, y más aún el tono chirriante, burlón y desangelado¹¹¹, acentúan esa condición.

¹¹⁰ Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, México, Barcelona. Paidós, 1990, p. 216.

¹¹¹ Como destacan Aumont y Marie: “El número de informaciones vehiculadas por el tono de las palabras, por su ritmo, por el timbre de la voz, e incluso las connotaciones derivadas de la mayor o menor musicalidad resultan sorprendentes [en un film] y nos sorprenden por la importancia que adquieren”. De alguna manera este elemento cinematográfico, dota a la imagen también de su “cualidad de ‘imagen’”, *Cfr., ibidem*, cualidad que en este caso arremete en el tono irónico del film.



(Fig. 78)

El infierno desacraliza, fílmicamente, los símbolos de la nación los llena de irreverencia, vaciándolos de su aura y su uso convencional, proponiendo otros relatos en torno suyo, acaso vaciados de su significado, permeados con otras historias, dotados de otras auras, portados por otros actantes de una nación distinta: que padece una crisis que parece sin fin, enmarcando otros sacrificios, símbolos que se bañan de otra sangre: la del crimen organizado que fluye para desdibujar el sueño de la nación venturosa. (Fig. 79).



(Fig. 79)

6.6 CIERRE EN IRIS

El itinerario fílmico de los símbolos de la nación que hasta aquí hemos presentado, revela indiscutiblemente, distintas fórmulas de ponerlos a cuadro. Habla de más de una posibilidad de significarlos cinematográficamente. Si bien se pueden identificar algunas estrategias fílmico-estéticas, interesadas por la exaltación de los repertorios simbólicos de la nación, de manera particular en el cine clásico mexicano, por ejemplo, en el trabajo de Emilio Fernández que aquí hemos analizado; también hay otros posibles relatos que se ciernen sobre aquellos repertorios, mismos que ha recreado el cine mexicano contemporáneo, en este caso representado por algunos filmes de Luis Estrada. El hecho revela acaso otras urdimbres del mundo imaginario que se articula desde el cine. Pues ante una vida incesante y mudable, el imaginario parece no quedar anclado a ninguna provincia de la existencia, por el contrario, es dinámico y se regenera con los compases del tiempo. Cornelius Castoriadis hace ver que:

Cada sociedad define y elabora una imagen del mundo natural, del universo en el que vive, intentando hacer de ella un conjunto significativo, en el cual deben ciertamente encontrar su lugar los objetos y los seres naturales que importan para la vida de la colectividad, y finalmente, cierto orden del mundo [...] esta visión más o menos estructurada: el imaginario [...] es evidente tanto para las creencias arcaicas como para las concepciones religiosas, e incluso el 'racionalismo' extremo de las sociedades modernas no escapa del todo a esta perspectiva".¹¹²

¹¹² Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, T. II, Argentina, p. 258.

Pero el imaginario también da cuenta de los reposicionamientos de las estructuras significantes en las sociedades a lo largo del tiempo, esos vaivenes significantes, indiscutiblemente revelan tensiones y rupturas, mismas que no hacen sino subrayar el acontecer mismo de lo humano. Octavio Paz en su libro: *Los hijos del Limo*, incluye un texto titulado: “La tradición de la ruptura”¹¹³, si bien sus reflexiones giran en torno a la poesía, sus postulados plantean un espectro aún más amplio; dice el filósofo: “Se entiende por tradición a la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la tradición equivale a quebrantar la tradición”¹¹⁴. Sostiene Paz que la vida humana se explica como un incesante ejercicio de rupturas, hecho que instala a la ruptura como una tradición en la vida del hombre. La existencia es: “Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo”¹¹⁵, y añade: “La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura”¹¹⁶; pues una ruptura será seguida siempre por otra, en un círculo eterno.

En el mundo del arte esto no provoca extrañeza pues: “[...] trátese de pinturas y esculturas o poemas, tienen en común lo siguiente: cualquiera que sea la civilización a la que pertenezcan, su aparición en nuestro horizonte estético, significó una ruptura, un cambio”¹¹⁷. Y es que en el campo artístico no hay “la última ruptura” o “la ruptura definitiva”, sólo hay otras propuestas para ver el mundo y otras formas de decir; incluso el provocador desafío que supuso el

¹¹³ Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, Colombia, La oveja negra, 1985, p. 9 y ss.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Idem*, p. 12.

enunciado proclamado por el filósofo Arthur Danto sobre “el fin del arte”,¹¹⁸ apuntó en tal sentido: no revelaba el fin sino otras posibilidades creativas en ese campo. De tal suerte que para Hal Foster, el contundente anuncio de “[...] ‘el fin del arte’ [durante el siglo pasado] nunca significó un freno real para pinturas, esculturas, películas, novelas y demás; lo que estaba en juego era la innovación formal y la significación histórica de estos medios”.¹¹⁹ Los ejemplos de esto, en la actualidad son vastos, hoy el arte se articula valiéndose de todo tipo de objetos y materias, así “[...] la eliminación de los límites entre lo artístico y lo no artístico, lo bello y lo agradable y lo feo y desagradable se debe a tal proceder”¹²⁰. Es un mundo hecho de cambios que significan nuevos postulados estéticos.

En el estudio fílmico que aquí hemos venido exponiendo, hemos intentado dar cuenta de esta posibilidad en cuanto a la manera de proponer distintos relatos sobre la nación, de manera particular, en el tratamiento cinematográfico al que ha sido sometido el corpus simbólico de la patria. Álvaro Vázquez Mantecón llama a las productos visuales que propone el cine como las imágenes-idea, mismas que en el tránsito en el tiempo o en la migración de uno a otro soporte, suelen virar de significados.¹²¹ En lo que aquí corresponde, si bien en el caso del cine clásico, representado por las películas de Emilio Fernández, se advierte una puesta en escena con los símbolos patrios que de alguna manera colabora a su

¹¹⁸ Arthur Danto, “The death of art”, en Berel Lang, *The death of Art*, EU, Nueva York Haven Publishers, 1984.

¹¹⁹ “Hal Foster, “Funeral para el cadáver equivocado”, en *Mil palabras. Letras y artes en revista*, EUA, Universidad de Texas, núm., 5, 2003, p.39.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Álvaro Vázquez Mantecón, “Alegorías, metáforas y símbolos, en el cine sobre la Revolución mexicana”, en *Caravelle, cahiers du monde hispanique et Luso-Bresilien*, París, Press Universitaires, núm 97, 2011, p. 166.

sacralización, en el cine contemporáneo, de Luis Estrada, hay otros motivos que los resignifican.

¿Cómo se articula esta resignificación en el cine de Luis Estrada? Sin duda, nos parece, el impacto estético visual reside en la fuerza propia esos símbolos. Acuñados, fortalecidos y difundidos en distintos soportes a lo largo de la historia, devienen como los asideros primordiales que afirman el raigambre fundacional, y neutralizan la duda del “ser” en el tiempo. Por tal razón, aquí los distinguimos como símbolos de larga duración, en contraste con otros que podríamos designar de corta duración. Es claro que en todas las etapas de la vida humana, la producción simbólica, como práctica cultural, es incesante. De la infancia a la vejez se compendia un sinnúmero de repertorios simbólicos, algunos son irreductibles e íntimos a cada individuo (de corta duración), pero existen otros que se comparten en sociedad y con los cuales se ejercen transacciones colectivas perdurables (de larga duración). Hay cúmulos simbólicos que de manera generacional nos prenden a la infancia, a la juventud, al oficio o la profesión que se practica (estos últimos, evidentemente, también están colmados de estructuras simbólicas -¿no a fin de cuentas, desempeñar una profesión, implica reconocer, dominar, y experimentar ciertos universos simbólicos?).

Si Hobsbawm habla de identidades múltiples¹²², quizá dicha reflexión también sea válida para considerar que la convivencia simbólica es de carácter

¹²² Sostiene Eric Hobsbawm, que la identidad se debe entender como un principio abierto, que en una misma persona conviven varias identidades y que en la vida diaria a veces una de esas identidades tiene prioridad sobre las otras, pues “[...] en la práctica todos somos seres multidimensionales”. Nos puede identificar la pertenencia a un colegio, un distrito, una religión, un club, un equipo, etcétera. “Es siempre una cuestión de contexto y definición social”, sostiene el historiador. Cfr. Eric J. Hobsbawm, “Identidad”, en: *Revista internacional de filosofía política*, núm. 3, Madrid, UAM-UNED, mayo 1994, p. 5.

multidimensional¹²³. No obstante, cuando proponemos identificar los símbolos de larga duración, pensamos aquí en aquellos dispuestos para fundar la conciencia en una pertenencia primordial: la nación.

Los símbolos de larga duración, lo son, porque cruzan el tiempo y se reactivan sistemáticamente en distintos momentos y ámbitos a lo largo de nuestra vida. Esos símbolos surcan el camino para que brote el recuerdo de las genealogías colectivas; son repertorios mayores que permanecen y se mezclan, incluso, con otros de menor duración. Los símbolos de larga duración son eminentemente mnémicos, son símbolos-memoria, y es interés, al menos del poder oficial y de otros relatos que le acompañan de preservarlos y exaltarlos.

No obstante, en lo que aquí nos toca, el cine de Luis Estrada da cuenta de un quiebre fílmico respecto al uso de los repertorios simbólicos de la nación; rompe al menos, con la tradición fílmica que hizo del lenguaje cinematográfico una ceremonia cívica visual, cuando los puso a cuadro, en especial en el cine clásico mexicano. La puesta en escena de Estrada, resulta sin duda, otra lectura estética a la mirada fílmica de la nación. Cabe recordar aquí que la historia del cine asume que su abordaje de “lo estético” es amplio y quizá único de entre toda la producción de imágenes que llenan el mundo. Las ráfagas estéticas en el cine refieren varias posibilidades: un encuadre, un movimiento de cámara, la manera de presentar un rostro en la pantalla, la audacia de fragmentar el cuerpo mediante los encuadres, un paisaje, un tema, las atmósferas, el manejo del tiempo, el ritmo, la música, un personaje, una escena, la edición... la lista sería interminable. Pero

¹²³ Por ejemplo, los símbolos de mi municipio, mi club, mi religión, mi universidad, mi partido político, etcétera.

todo esto constituye los gestos de la estética fílmica. Cada nuevo gesto contribuye a renovar este corpus. A veces una actitud fílmica resulta una estética para el campo.

Si bien en las imágenes de Estrada se miran los repertorios de la nación, su actitud fílmica no refrenda el uso cinematográfico que tuvieron en el pasado. Sí trata con los símbolos de larga duración, pero esa condición desde el su cine, no les concede un aura semántica monolítica, más bien revelan otra posibilidad, una que aquí queremos ensayar y que llamamos “dialéctica de la imagen”.¹²⁴ Con ella queremos señalar que: toda imagen simbólica hecha y producida culturalmente para determinado fin, puede hallar también su impulso a la inversa, hacia su opuesto; es decir, que el relato que la impugna nace de ella misma, su aura sugerente se desarma desde adentro, su fuerza implacable si no se agota al menos experimenta otras direcciones. Queremos aclarar: la estética visual en las películas de Estrada, no aniquila los símbolos de la nación, hecho que quizá resulta imposible, el impacto visual viene, precisamente, de la fuerza que emanan esos repertorios de larga duración, que transmiten la esencia identitaria, que mantienen la memoria colectiva, y que han sido motivo de instrucción, en suma, como dice Anthony Smith: los símbolos que la anuncian emanan algo más, todo

¹²⁴ Utilizamos aquí el término dialéctica, en un sentido más amplio que el que puede suponer una aspiración de corte ideológico marxista. “En la historia de filosofía este término, derivado de diálogo, no tiene una significación unívoca, de modo que pueda ser determinado y aclarado de una vez por todas, sino que recibido distintos significados diversamente emparentados entre sí y no reducibles unos a otros o a un significado común. Sin embargo, se pueden distinguir cuatro significados fundamentales, a saber: 1) La D. como método de la división; 2) La D. como lógica de lo probable; 3) La D. como la lógica; 4) La D. como síntesis de los opuestos. estos cuatro conceptos tienen su origen en las cuatro doctrinas que más han influido en la historia del término, a saber: en la doctrina platónica, en la doctrina aristotélica, la doctrina estoica y la doctrina hegeliana”. Cfr. Nicola Abbagnano, , *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 2010, p. 295. Aquí, nos estaríamos refiriendo más a la que trata del juego de opuestos que guardan los fenómenos.

eso “[...] que las personas invierten en la patria en cuanto significado y emoción”.¹²⁵ Es decir, hay una historia implícita de reconocimiento, cívica, esencial y emocional que sugieren los símbolos de la nación. Cuando éstos aparecen a cuadro en las películas: *La Ley de Herodes*, *Un mundo Maravilloso* y *El Infierno*, ironizan el significado con que fueron confeccionados, proceden a la inversa, es la dialéctica de su imagen, lo implacable del gran símbolo, es la medida para la impugnación.

Las imágenes que nos ocupan, acusan en cierta medida, que en el cine estamos ante campo en tensión visual, esto es: las imágenes cinematográficas dan cuenta de una representación que se finca en una intencionalidad primaria, mas no por ello condenadas a lo inmutable. Para el filósofo J. Rancière “La imagen [en el cine] siempre es plural. La vida de las imágenes siempre se hace con otras imágenes [...] Una imagen está muerta si está dada para siempre y se interrumpe. La imagen es siempre un intervalo o una expansión. Metamorfosis, desestabilización, transformación.”¹²⁶ Las imágenes no sólo son incesantes dentro del relato mismo de un filme, no tienen reposo en su tránsito y circulación dentro de las colectividades que negocian con ellas. Hay tensión porque no son monolíticas, se renuevan de acuerdo con ciertas expectativas. Las imágenes en el cine de Luis Estrada están en tránsito, transforman la estética visual con que con se construyó el relato tradicional simbólico de la nación, quieren acaso representar otro momento: uno donde los significados y la emoción depositada en esos

¹²⁵ Anthony Smith, *op. cit.*, 71.

¹²⁶ *Cit. pos.* Aurora Fernández Polanco, “Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades”, en Valeriano Bozal, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Edición, A. Machado libros, S.A., 2005, p.129.

símbolos, toma otra ruta: la de su vaciamiento. Y ésta parece ser la estrategia fílmica en *La Ley de Herodes*, *Un mundo Maravilloso* y *El Infierno*.

Queremos proponer el enunciado vaciamiento del símbolo para pensar en las imágenes propuestas por estos filmes. Es decir, en una práctica cultural de convivencia con los símbolos, en especial de los que aquí hemos llamado símbolos de larga duración, con cada uso buscan refrendar sus significados, con cada nueva aparición se procura llenarlos, henchirlos con los referentes que le son afines. Cuando se convocan, se vuelven a colmar de significados; así, se llenan de nuevo cuando un acontecimiento de dimensiones solemnes los revive, cuando alguien de “honrosa pinta” los porta, cuando un evento cívico extraordinario los demanda, cuando frente al resto del mundo, los símbolos se enarbolan para abrirse paso frente a las otredades, incluso cuando por diversos motivos se plasman en un sinfín de materialidades: por ejemplo, cuando en su confección se utilizan “materiales exclusivos”, cuando se aplican “las mejores técnicas” para conservar aquellos símbolos fabricados en materiales que el paso de tiempo ha gastado, incluso, cuando en los museos los símbolos fundacionales de la nación se ubican en sitio privilegiado para mirarse, y se recrean con un ambiente de colores y luces que los reverencian, en una especie de set cívico. Con estas prácticas los símbolos de larga duración se potencializan y recargan sus significados.

Sin embargo, en las películas de Luis Estrada, los símbolos de la nación se articulan en otro orden, no están dispuestos para llenar y refrendar el aura que presumen, por el contrario, en la pantalla sufren su vaciamiento. Pero ¿cómo opera ese vaciamiento? Expliquémoslo de esta manera: ante las imágenes de *La*

Ley de Herodes, *Un mundo Maravilloso* y *El Infierno* hay una estrategia visual estética: un *desplazamiento discordante* que se cierne sobre los símbolos de la nación. Esto es: en los filmes citados, los significados asociados a los símbolos de la nación son desplazados y en su lugar son sustituidos por otros que dislocan su sentido, no acreditan sus atributos primarios, sino que constituyen sus referentes opuestos.

En las primeras secuencias de la película *La Ley de Herodes*, podemos hallar una metáfora de este argumento: en el remoto pueblo de San Pedro de los Saguaros un hombre presuroso, que luego se sabe es el presidente municipal del paupérrimo pueblo, vacía cajones, y demás lugares del vetusto palacio de gobierno, entre los objetos que va descubriendo a su búsqueda paso aparece sobre una mesa, un ejemplar de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, símbolo indiscutible de los documentos fundacionales de la nación, el hombre mira el libro, lo abre, las imágenes en la pantalla esperan descubrir el contenido legítimo del documento, es decir, las páginas colmadas con los artículos que rigen una vida justa para los mexicanos, supone, entre otras cosas que contiene, emblemáticamente, los sacrificios históricos que implicó lograr el normativo documento, pero no, la cámara muestra que del libro han sido sustraídas las páginas, recortadas ingeniosamente para formar un contenedor, donde el hombre guarda el dinero que ha robado al pueblo, la Constitución se ha transfigurado, no es ya el libro que guarda las reglas de civilidad de la patria, ha sido reducido a una patética alcancía. El símbolo ha sido vaciado, sus atributos han sido desplazados y se ha colmado con un referente discordante. Pero el tratamiento fílmico de la puesta en escena, también contribuye en ese ejercicio de

vaciamiento: la atmósfera no arroja olímpicamente al símbolo, no se trata de un sitio firme en esplendor, se trata de un derruido cuartucho, polvoriento, viejo y desordenado, con luz tenue, y una cámara trepidante que parece sacudir ese símbolo y otros que también se encuentran en ese lugar: la bandera y el símbolo nacional: el águila que devora la serpiente. La música va en consecuencia, no apronta los compases de una atmósfera sugerente de civilidad, es un mambo que completa este vaciamiento de los símbolos de la nación.

En la cinta *Un mundo maravilloso*, la estrategia se repite: al inicio de la historia, se recrea una secuencia donde las imágenes muestran un libro que al pasar las páginas introduce el relato que está por comenzar, en un momento determinado en una página se ve un dibujo del Castillo de Chapultepec, una disolvenca sugiere que la imagen que aparecerá en la pantalla, en efecto, mostrará el histórico sitio, pero no sucede así. En su lugar aparece una imagen trabajada al estilo de la caricatura, recreando el emblemático Castillo. En la parte alta del monumento se ve también caricaturizada la bandera nacional. La estrategia fílmica vacía el símbolo, el tenido como el lugar de la memoria, en las reflexiones propuestas por Pierre Nora¹²⁷ queda desvanecido. El trazo imponente del edificio se pierde en un dibujo plano que reduce y vacía su importancia, no se ve en la cúspide del cerro donde se erige, no se notan los trazos de su arquitectura, o el paisaje que lo enmarca, ¿no se vacía el símbolo desde la intencionalidad de no ponerlo a cuadro filmándolo en su viva naturaleza? En ese vaciamiento el Castillo de Chapultepec, no se certifica como un sitio de memoria,

¹²⁷ Pierre Nora, *Los lugares de la memoria*, op, cit.

sino del olvido. La dislocación se acentúa adelante: un corte de cámara nos pone dentro del recinto, no se perciben los muebles ni el panorama habitual, ha sido vaciado y se presenta como el auditorio de un elegante hotel. Y más aún es una reunión donde se ve la bandera norteamericana, los símbolos del banco mundial y además se habla en inglés.

En un último ejercicio ejemplificador de este vaciamiento simbólico se muestra también en el más reciente filme de Luis Estrada: *El infierno*. En una de las secuencias se ve a un grupo de personas inaugurando una escuela primaria de un pueblo, se ve la fachada de la recién construida escuela, en sus paredes se ve a los héroes de la patria: Hidalgo, Josefa Ortiz de Domínguez, Guerrero, Morelos, Juárez, los Niños Héroes; en el asta del recinto pendulea la Bandera, más adelante en la secuencia se deja escuchar el Himno Nacional Mexicano, la atmósfera indiscutiblemente se sugiere llena de un ejercicio cívico sin más, sin embargo, el vaciamiento de este gran conglomerado de símbolos de la nación sucede por una razón: no son las autoridades de gobierno quienes han construido la escuela, no son los esforzados empresarios que donaron el edificio, tampoco los pobladores que con esfuerzo la han levantado, se trata de una familia de la delincuencia organizada, es un grupo de narcotraficantes quienes la han donado al pueblo, razón por la que son motivo de un homenaje. La fiesta cívica no la llenan los hombres distinguidos del lugar, la noción de civilidad es vaciada y suplantada con la presencia de los criminales. Los imagen de los héroes de la patria no es completada, por otras presencia que se suponen afines, son vaciadas y sustituidas con otras figuras: las del crimen organizado.

Incluso otras formas de este desplazamiento discordante tienen que ver con la sonoridad, no sólo la de los sonidos ambientales o musicales que ironizan o ridiculizan la presentación de los símbolos de la nación, sino aquellas que se construyen desde los discursos o conversaciones que pronuncian los protagonistas. Es aquello que se han sugerido como tacto de habla¹²⁸ por algunos estudiosos del cine, esto significa, que en los diálogos, las conversaciones, hay una textura de voz que fluctúa dependiendo el contenido del relato, la modulación verbal privilegia, arropa o arremete las atmosferas mismas de los filmes. Son una especie de “acentos sociales”¹²⁹ frases que impactan sobre los dramas que se proyectan. En los filmes aquí comentados, el vaciamiento de los símbolos ocurre también desde estos acentos, es decir, a los repertorios de la nación, no los llenan los acentos que verbales dispuestos a exaltarlos o potencializarlos, los enunciados que los rodean son peculiares van del albur, el juego de palabras, hasta el uso de las frases altisonantes, se vacían por así decirlo, de una sonoridad cívica reverente por una impugnadora irreverente.

Sin duda, la puesta en escena de Luis Estrada en *La Ley de Herodes*, *Un mundo Maravilloso* y *El Infierno* disloca el uso de los símbolos de la nación. Éstos encuentran un nuevo uso y postulan otras atmósferas. Si partimos de la posibilidad de una estética fílmica de la nación, construida, relatada y difundida en especial en el cine clásico, por ejemplo el del Emilio Fernández; en los filmes de Luis Estrada aquellos relatos son impugnados visualmente, hay una nueva

¹²⁸ Cfr. Robert, Stam *et al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, España Paidós, 1999, p. 249-250.

¹²⁹ Término que se retoma de Bakhtín para ubicar tal situación fílmica, *idbiem.*, p. 249.

propuesta estética visual de la nación, que acaso pudiéramos llamar contemporánea.

Si como dice Edgar Morin frente al cine “Entramos en el reino de lo imaginario, cuando las aspiraciones, los deseos y sus negativos, los temores y los terrores, arrastran y moldean la imagen para ordenar de acuerdo con su lógica los sueños, los mitos, religiones, creencias, literaturas, precisamente todas las ficciones”,¹³⁰ ante las cintas de Estrada nos parece, estamos en un reino de imágenes que dan cuenta de un imaginario de época empujado por un mundo en convulsión, donde ciertos referentes válidos en otros momentos toman giros inusitados. Si “[...] el cine tiene una función de reconocimiento, pero es también, y cada vez más una formidable caja de Pandora, a donde vienen a parar [...] fantasmas que anuncian huellas de otra cosa”¹³¹, en los filmes aquí vistos esas huellas revelan acaso otras expectativas del imaginario, una al menos donde tampoco escapan las simbólicas de larga duración, aquéllas precisamente que erigieron a la nación.

¹³⁰ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Seix Barral, 1961.

¹³¹ Gérard Imbert, *Cine e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra, 2010, p.11.

CONCLUSIONES

En estas páginas hemos intentado reflexionar con el universo de las imágenes, en especial con aquellas que, nos parece, se presentan como las más consumidas por la sociedad contemporánea, y las más exitosas para la industria cultural: las imágenes cinematográficas. Punto de cierre de una de las obsesiones humanas sin tregua a lo largo de la historia: querer mirar el mundo sin mirarlo, o de otra manera: eternizarlo en otra naturaleza y materialidad, en este caso el celuloide. Provincia, en cierta forma, de las ideas y las emociones humanas. Playa a donde reposa gran parte de las expectativas del hombre, de los íntimos a los grandes relatos, de los conflictos personales a los de carácter político y social. En uno de estos últimos concentramos nuestra atención en este trabajo: el de la construcción de la nación mexicana y el papel que ha jugado el cine en este proceso.

Como hemos visto, el dispositivo fílmico es pertinente para esto, pues más allá de ser una clara industria del espectáculo, el cine es creado por individuos que a fin de cuentas son agentes de la historia, mismos que de una y mil maneras, colman en lo que producen algunas ideas del pensamiento de su época, y evidentemente de su propio capital cultural, como diría Pierre Bourdieu.¹ En la manufactura fílmica se encuentran por doquier improntas de distinta índole. O como diría Lucien Febvre ese fenómeno cultural: “huele a carne humana”,² es decir, está implícita la historia del hombre, y el aroma sirve también para dar cuenta de los procesos mismos de la historia social. En los relatos fílmicos hay

¹ Cfr. Pierre Bourdieu, *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*, México, Siglo XXI, 1997.

² Utilizo la alegoría que sobre el trabajo del historiador plantea este autor: Cfr. Lucien Febvre, “Hacia otra historia”, *Combates por la historia*, Barcelona, Ariel, 1970.

filigranas de los imaginarios colectivos. La pantalla cinematográfica es un balde de resonancias del mundo en tensión que viven las sociedades. Y el cine mismo es también un campo en tensión: si bien propone modelos a las sociedades, éstas a su vez, inciden en la recreación de sus historias, sus personajes, sus mitos y sus propuestas morales. Ahí, e l h i l o se t e n s a, p e r o n o p a r a r o m p e r s e s i n o p a r a hacerse más fuerte. El hecho resulta de suma importancia, pues el cine a simple vista son sólo imágenes en movimiento para el gozo de quien las mira, aunque también, en otro orden, se reconoce como una de las formas del arte. Hecho que no anula la noción esbozada líneas arriba: el arte es a fin de cuentas una obra humana con huellas de una intencionalidad, un tiempo y un espacio. Hay algo más en todo esto: si las imágenes que articula el arte son productos humanos, son susceptibles de historiar, al menos en dos sentidos: en sí mismas, es decir, en lo que toca a su materialidad, pero también sobre las cosas que dicen y cómo lo dicen.

En lo que a este trabajo respecta, hemos querido dar cuenta de cómo se articulan las imágenes cinematográficas para construir un relato sobre la nación, ese proceso socio-político que marcó de manera definitiva la historia moderna. El fenómeno que alcanzó su mayor impulso hace dos siglos, no obstante, sigue teniendo resonancias en nuestros días. Curioso encuentro: el siglo XIX fue el marco para el surgimiento de los Estados-nación y a su vez vio el nacimiento del cine, principales protagonistas de la “película” que aquí hemos intentado meditar.

Como intentamos dejar en claro, entendemos a la nación como un constructo cultural³ que sirve para fincar un principio colectivo de pertenencia, para dar un sentido de ubicación y trascendencia en el tiempo; una fórmula para tratar de establecer negociaciones socio-políticas de convivencia con el mundo. Hacer efectiva la idea de nación demanda comprenderla, ejercerla y auspiciarla en distintos ordenes, algunos de estos rasgos, muchas veces operan bajo la tutela de un grupo hegemónico con claras intenciones que lo animan. En el caso que aquí corresponde se trata de la élite política que se instaló en el poder luego del movimiento revolucionario de 1910. Gesta que dotó de la narrativa ideológica para encumbrar la “nueva nación”, surgida precisamente de la Revolución Mexicana.

Hacer la nación demandó entonces operar en distintos ámbitos, y fincarlos de diferentes maneras: en las constituciones políticas, en las normas legales, en los documentos fundacionales, en los trazos de la geografía, en la conservación de la historia, en la preservación de las lenguas, en la formulación de planes educativos, en los libros, en los museos, en los festejos cívicos. En suma, relatar la nación significóirla construyendo.

No obstante, encumbrar la nación también demandó echar mano de un repertorio simbólico que la anunciara y la desplegara. Incluso como algunos han sostenido: la nación sólo ocurre gracias al caudal simbólico que la hace posible y la hace aparecer.⁴ Así se puede decir que la nación también es una confección

³ Como lo llama Anderson, *Cfr. Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.

⁴ *Cfr.* por ejemplo: Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Argentina, Nueva Visión, 1991.

que se explica como un entramado simbólico de relatos, espacios y personajes, indispensables para su fortalecimiento. Si bien resulta clara la naturaleza humana en cuanto a esta incesante e inagotable articulación simbólica, que se ejerce prácticamente en todas las etapas y ámbitos de la vida, podemos advertir también que hay un cúmulo de repertorios significativos que resultan definitivos en el afán de erigir a la nación.

Se trata de aquellos que aquí hemos llamado: símbolos de larga duración, es decir, aquellos emblemas fundacionales de la patria y que por esa razón trascienden en el tiempo, por mencionar algunos, al menos los que aquí hemos trabajado, están: la Campana, la Bandera, el Escudo, los Héroes de la Patria, los monumentos cívicos o el paisaje campirano. En nuestro país, durante la primera mitad del siglo pasado, según dimos cuenta, los repertorios simbólicos de la nación formaron parte de la estrategia “hacer la nación” por parte del Estado posrevolucionario, la itinerancia de los símbolos de la patria, para fundar emblemáticamente a la nación, tomó prácticamente todos los espacios: en los discursos políticos, la papelería oficial, los documentos fundacionales, las escuelas, los festivales cívicos, los libros de texto, los museos, los nombres de las calles, la arquitectura, la literatura, la prensa, la radio, la televisión y evidentemente el cine.

Como ha sido claro, estos repertorios de la nación tienen una tradición antiquísima, y se han hecho presentes en distintos momentos de la historia, y han sido enarbolados por distintos protagonistas de la misma, aun cuando las ideas e intenciones de éstos revelen francas oposiciones. Los símbolos de larga duración

son dispositivos culturales que devienen en una especie de nudos del tiempo; enlazados y colmados de significados, conforme el tiempo transcurre, más fuerte se tensan y mejor se consolidan. Desplegar los símbolos de la patria en cualquier situación, significa tratar con objetos que irradian un aura particular.

Como hemos visto, esos signos no sólo se difundieron de manera fervorosa en los discursos políticos, al menos hacia la primera mitad del siglo pasado, también figuraron como imágenes en el mundo del arte, donde casi siempre que aparecieron refrendaron su importancia. El arte entonces los enalteció vía el lenguaje específico que los plasmó. Los símbolos patrios alcanzaron de esta manera otra dimensión desde donde prolongar su aura casi sagrada. Es fácil comprender que el arte era la manera excelsa y legítima para acercarse a ellos y poder plasmarlos en algún soporte. Indiscutiblemente, estas prácticas consumaron un hecho: a través de las mismas los símbolos se nutrieron, se llenaron de significados, en cada gesto de este tipo aquéllos se revitalizaron, significó colmar de nuevo el estatus con que eran reconocidos.

En lo que aquí expusimos señalamos cómo el cine fue uno de los medios que se encargó de elaborar los relatos visuales masivos, acaso los más exitosos, sobre la nación, donde los repertorios simbólicos de ésta hallaron, sin duda, uno de sus mejores momentos. Desde temprano, con la llegada del cinematógrafo a México, la nación mexicana se puso a escena, desde las primeras tomas de los directores pioneros, los repertorios simbólicos “de lo propio” comenzaron a hacer acto de presencia. Y si vale la expresión: se empezó a esbozar una estética filmica de la nación —aunque probablemente sin una intención plena—, misma

que tuvo su clímax en gran parte del cine clásico de la Época de Oro, ahí algunos símbolos fundacionales fueron convocados en las pantallas cinematográficas, incluidos, claramente aquellos sobre los que aquí dirigimos nuestra atención: la Campana, la Bandera, el Escudo Nacional, los Héroes de la Patria y el paisaje campirano.

Quizá los momentos estelares que viven aquéllos ocurren en las películas de Emilio, el Indio, Fernández. En las cintas aquí analizadas *Río Escondido* y *Pueblerina* se da cuenta de la celebración fílmica de la nación, vía la puesta en escena de aquellos repertorios simbólicos. En estas cintas, el lenguaje cinematográfico en pleno está dispuesto para exaltarlos, prácticamente todas las ventajas fílmicas se ciernen sobre aquéllos, de tal suerte que esos símbolos adquieren el estatus de personajes. Literalmente son agentes vivos de la historia nacional, tienen memoria, piensan y hasta hablan. La probable incongruencia cotidiana: que los objetos hablen aquí es superada, pues es un animismo cívico sacro que fílmicamente les da esa posibilidad. Ante la cámara del Indio Fernández, el corpus de la patria revitaliza, se vuelve a llenar de virtuosismo.

Fílmicamente, en estas películas, los repertorios de la nación son privilegiados: y a con los encuadres que los hacen ver enormes, y a con las imágenes que potencializan los monumentos cívicos o los espacios campiranos, con los largos tiempos de exposición de cámaras fijas que quieren volver eternos a los héroes de la patria y neutralizar su probable olvido, o incluso con la música que romantiza los paisajes campiranos, sólo por referir algunos ejemplos. Es un cine que en suma, convierte al lenguaje cinematográfico en una celebración cívica.

Como una prolongación del pensamiento nacionalista en pleno, hecho que se acentúa al echar mano no sólo del pensamiento mexicanista en boga, sino por el uso de otros soportes significativos de ese movimiento: el grabado, el muralismo, el paisajismo plástico y la música, compendiando así una oda fílmica a la nación.

Pero en efecto, como hemos visto capítulos atrás, los símbolos de la nación no han permanecido inmutables en el tiempo. Las materialidades en las que se expresan, los autores que los articulan, la manera en que se usan y los discursos que arropan dan cuenta de nuevas narrativas. Unas son de llamar la atención: aquellas que en sus propios relatos, lejos de acentuar su aura sacra, apuntan a su degradación. En esa ruta hacia otras posibilidades significantes advertimos que un impulso importante se dio en la producción visual que articularon los jóvenes del movimiento estudiantil de 1968, a partir de carteles, cuadros, pintas, estampas, mantas, caricaturas y hasta murales, donde manifestaban su protesta contra el régimen dominante en aquellos días. Ahí es clara la ironía que se dirige sobre algunos de los símbolos de la nación. En un caso parecido, pero ahora atizado por el contexto de la crisis que sufre el país en 1980, los pintores de la corriente neomexicanista hacen su propia sátira sobre los referentes de la nación. Este itinerario de los símbolos de la nación en declive también encontró posibilidades en algunas películas a lo largo de la historia fílmica de país, pero quizá sin tanta energía como en algunas cintas del cine mexicano contemporáneo, en particular, en las cintas del director Luis Estrada, en especial en su trilogía: *La ley de Herodes*, *Un mundo maravilloso* y *El infierno*.

En estas cintas los repertorios simbólicos de la nación aparecen de manera constante, no obstante, su uso se aleja de aquel bajo el que habían sido privilegiados por otros relatos filmicos, en especial en el cine clásico mexicano. En el cine de Estrada los símbolos de la patria son desacralizados, éstos no anuncian ningún pasaje venturoso, sirven de marco para revelar los pasajes ruines de los hombres que aniquilan a la nación: políticos corruptos, autoridades sobornables, curas ambiciosos, rateros, asesinos, violadores y narcotraficantes, por ende no son los personajes ejemplares quienes los portan son aquellos que dañan a la sociedad. La naturaleza grandilocuente que permeó a los símbolos de la nación en antaño, en el cine de Estrada no tiene cabida, ahí los repertorios aquí referidos: la Campana, la Bandera, el Escudo Nacional, los Héroes de la Patria y el paisaje campirano, aparecen disminuidos: se trata de banderas pequeñas, desgarradas o descoloridas, apenas sostenidas por un tronco seco en un campo árido. Son las campanas mudas y oxidadas, minúsculas, que nada conectan con la célebre campana de Dolores, pero que aún así pendulean en los derruidos palacios municipales. Son escudos nacionales que sirven para jugar con ellos por políticos corruptos. Monumentos e imágenes de los Héroes patrios que sirven de parapeto de batallas entre narcotraficantes.

Aquí el lenguaje fílmico no privilegia a los emblemas de la nación: son encuadres que difícilmente los exaltan, son los discursos atestados de altisonancias, son los movimientos rápidos de cámara que apenas acusan su presencia, o la música chirriante para acompañarlos, es la luz tímida de penumbras que apenas deja ver a los símbolos de la nación, por supuesto es otra

atmósfera animista, mas aquí no es sagrada, es fantasmal. Si se atiende a otras probables fórmulas visuales que impulsan el cine de Estrada, como el mismo reconoce, son las propuestas que ha acuñado la caricatura y el cómic. No se trata ya de las fórmulas del arte clásico, únicas reservadas para difundirlas, ahora la ironía se cierne sobre los símbolos de la patria: los mismos hayan posibilidad también como mera caricatura fílmica.

Keith Moxey, en una interesante meditación sobre las imágenes que hoy día nos rodean, traza esta reflexión: “El deber del historiador de arte hoy día es, en parte, el de articular las reflexiones sobre las preferencias artísticas de sus propias circunstancias históricas...”⁵ sugiere prestar atención al modo en que los relatos de antaño se vigorizan, envejecen o toman giros inesperados, ver cómo confirman o destruyen sus propias historias, observando cómo la historicidad a la que pertenecen las ha determinado y mediante qué estrategias reformulan los relatos. En lo que aquí corresponde en este trabajo hemos intentemos ver cómo la estética fílmica de la nación se expresa hoy en día y cómo se ha alterado, en especial, en el cine del director Luis Estrada. En su trabajo podemos distinguir al menos dos estrategias desde donde operan sus propuestas fílmicas: se trata de dislocar el sentido que proyectaban los símbolos de la nación, por ejemplo el que acusa el cine clásico, en los filmes de Estrada sirven no para propagar versiones festivas de la nación si no para anunciar la crisis de esos relatos. La otra fórmula, nos parece, tiene que ver con vaciar el sentido con que fueron colmados aquellos

⁵ Keith Moxey, “Estética de la cultura visual en el momento de la globalización”, en José Luis Brea (editor), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Ediciones Akal, 2005, p. 27.

repertorios fundacionales, y dotarlos de otros significados, pues sirven para revelar otras atmósferas, donde incluso cabe su propia ironía. No se trata del fin o el aniquilamiento cinematográfico de los relatos de la nación vía sus repertorios simbólicos, se trata de tomar la fuerza que emana de ellos, acuñada, convenida y aceptada a lo largo del tiempo, para establecer otros contratos simbólicos, y articular otros planos de lo imaginario, es acaso una especie de relevo simbólico puesto en circulación, de aquello que gozó de un carácter sagrado y que hoy articula su propia impugnación visual.

ANEXOS

ANEXOS SOBRE LA CRÍTICA PERIODÍSTICA DE LAS PELÍCULAS ANALIZADAS

RÍO ESCONDIDO

Se estrenó en el cine Orfeón el 12 de febrero de 1948, con cuya proyección éste se inauguró, estuvo 4 semanas en cartelera. Los comentarios que recibió fueron diversos y radicales: así, para Ángel Alcántara Pastor (*El duende filmo*), en la película hay visos claros del “comunismo que están extirpando en Hollywood”,¹ y fue más allá pidió: “en una carta al presidente de la República, publicada el 20 de febrero de 1948, que se hicieran ‘cortes necesarios’ y se prohibiera la salida de México a una cinta con ‘prédicas disolventes’ a ‘cargo de extremistas’ (Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno)”,² que presentan al propio presidente “universitario y civilista desdeñando a las leyes [...] para que los ciudadanos se la hagan (la justicia) por su propia mano”. Pide que se prohíba su exhibición en el extranjero para cuidar el “el buen nombre de usted y de México”.³

Por su parte Efraín Huerta sostuvo que *Río escondido*, es “‘la más maravillosamente frustrada de todas las películas hechas en México’, pues no había en ella ‘mesura ni control ni moderación, ni mucho menos una sólida idea de orden’”.⁴ J. M. Sánchez García, en cambio, destaca que la película: “fustiga a los malos gobernantes que padecemos y que han sido siempre la causa de nuestra ignorancia, de nuestra pobreza y de nuestra falta de higiene. Apruebo y aplaudo el

¹ *El universal*, 13 de febrero de 1948, cit. pos. Emilio García Riera, *Emilio Fernández, 1904- 1980*, México, Centro de investigaciones y enseñanzas de cinematografía, Universidad de Guadalajara, 1987, p. 117.

² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano 1946-194*, T. 4, México, Universidad de Guadalajara-CONACULTA, 1993, p. 144.

³ *El Universal*, 2º de febrero de 1948, cit. pos., García Riera, *Emilio...* p. 117.

⁴ *Idem*.

coraje de Emilio Fernández por decir valientemente lo que lleva dentro, y por cierto tan artísticamente”.⁵

Para Carlos Monsiváis: “*Río escondido* es dentro de la obra de Emilio Fernández, el film que resume y hace acopio de todos sus conocimientos cívicos, el momento en que el Indio deposita la suma de su fervor patrio a los pies del alemanismo”.⁶ Y pone en cuestión la imagen que se hace del maestro: “[...] al Indio no le importaba registrar el martirio y la persecución implacable que un Medioevo persignado desató contra maestros rurales [...] No, su objetivo fue contar un cuento de hadas campesino”.⁷ También acusa el trabajo de Fernández: “Una vez más el Indio cumplió su cometido: evadir el tema verdadero, distraer con el paisaje y con la visión de un pueblo como hay todos. [...] El Indio siempre ha practicado la teoría de que el shot ‘bonito’ es el cine comunicativo y social”.⁸ Y asesta: “Vale la pena insistir en los defectos (y si no están señaladas las virtudes es porque su ausencia mueve al silencio) [...] por desgracia, su cine [el de Fernández] fue la imagen de México que no sólo los extranjeros [...] sino, [...] los propios mexicanos han aceptado como auténtica”. [...] “¿Qué diferencia hay entre un discurso sindical de colaboración obrero-patronal y *Río escondido*?”⁹

También para Álvaro Custodio y Arturo Perucho, el filme exalta la imagen del presidente, en particular, por el “tono declamatorio y gárrulo” que impulsa el

⁵ J. M. Sánchez García, *Novedades*, 15 de febrero de 1948, cit. pos, García Riera, *ibidem*, p. 111.

⁶ Carlos Monsiváis, “Río Escondido: ¡Hagan su juego señores!: de este lado la matona y del otro el alfabeto”, en *Anuario 1965*, México,

⁷ García Riera, *Emilio...*, op. cit., 114.

⁸ *Idem*.

⁹ *Idem*

filme a “la tribuna política”.¹⁰ En contraste, Agustín Cué Canovas en *El popular* la elogia porque en ella “palpita el dolor y la esperanza de México”.¹¹ En el *Cinema reporter* de noviembre de 1947, se advierte del corte de algunas escenas debido a la presión de un grupo de la Asociación católica mexicana quienes suponían que éstas podían prestarse a malas interpretaciones.¹² Cabe destacar, que la película estuvo enmarcada por la reticencia de las autoridades para su exhibición.¹³

Sin duda *Río Escondido* es una de las películas decisivas en la filmografía nacional, y acaso de las pocas que son celebradas. En abril de 1997, cuando cumplió 50 años, fue motivo de un homenaje en Ecatepec, Municipio al que pertenece Santa María Tulpetlac, sitio donde la cinta fue filmada. En el festejo estuvieron Columba Domínguez y Fernando Fernández, así como algunos críticos de cine, entre los que estuvo Rafael Aviña, quienes comentaron el filme.¹⁴

La película en años posteriores ha seguido desatado comentarios, incluso, en épocas recientes Adela Fernández, hija de El Indio, ha subrayado la influencia que la cinta tuvo en la sociedad mexicana de aquellos tiempos, en particular por “el impulso que dio al servicio social en zonas marginadas, [pues] a partir de la película *Río escondido*, [...] la SEP empezó a llevar personal, participando muchas mujeres, imitando a María Félix en esa cinta. Asimismo [como se ve en la película,

¹⁰ *Excélsior*, 17 de febrero de 1948, *ibidem* p. 113.

¹¹ 2 de marzo de 1948, *ibidem* p. 118.

¹² *Cinema Reporter*, México, 29 de noviembre de 1947, p. 9.

¹³ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 108-110.

¹⁴ Cfr. Hugo Lazcano, “Recuerdan la cinta *Río escondido*”, *Reforma*, 20 de abril de 1997.

El Indio] fue promotor incansable de la cartilla de vacunación para zonas marginadas, donde no llegaban los servicios médicos”.¹⁵

La trascendencia de película prevalece en nuestros días, incluso de otras maneras, como ejemplo está el que una de las imágenes de la misma, fue elegida para hacer el cartel alusivo de la *16 mostra de cinema llatinoamerica de Catalunya*, celebrada en abril de 2010.¹⁶

PUEBLERINA

Pueblerina fue estrenada en el cine Alameda el 6 de julio de 1949 y duró tres semanas, tuvo regular éxito y a juicio del crítico Álvaro Custodio, fue la mejor película de Emilio Fernández. Emilio García Riera destaca que pese a los bajos presupuestos con que contaba el filme y pese a la experimentación en los papeles protagónicos de actores de “segunda fila”, el resultado fue muy satisfactorio porque: “*Pueblerina* quizá por su relativa falta de pretensiones hizo resaltar las mejores cualidades de su realizador”¹⁷. Riera destaca la sencillez de la trama, el héroe de la película, sin mayores complejidades, alejado de la misoginia. Asimismo, porque en la película *el Indio* se divorcia de la retórica y demagogia progresista con lo que “cuenta un drama intemporal con aspiraciones de ritualidad”.¹⁸

En octubre de 1986 MEM (sic) destaca que *Pueblerina* fue la más sincera de las películas del Indio y que Gabriel Figueroa señalaba que ésta era la que iba

¹⁵ Fortino Torrentera O., “México vive en el hartazgo: Adela Fernández”, en Periódico electrónico: *Ciudadanía express*, publicado el lunes 26 de octubre de 2009, <http://ciudadanía-express.com>.

¹⁶ Cfr. www.mostradelleida.com.

¹⁷ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 4, 1986, p. 288.

¹⁸ *Idem*.

más con el espíritu del Indio.¹⁹ Héctor Azar subraya el trabajo del Indio de su trabajo en equipo y el haberse adelantado a las películas de suspenso de Hitchcock y el neorrealismo.

LA LEY DE HERODES

Esta película desde muy temprano levantó controversias, pero sin duda, un hecho avivó esta circunstancia: el intento de cancelar su proyección en el IV festival de Cine Francés. El hecho que dio visos de censura, arrancó la crítica de distintos sectores, lo que propició rectificar la decisión de los organizadores, quienes finalmente sí la incluyeron en la programación. Eduardo Amerena, titular en aquel tiempo del IMCINE, señaló abiertamente “que la decisión de no proyectar la cinta fue de él porque cuando la vio se dio cuenta de que el final ‘variaba un poco’ en relación con el guión que había aprobado y ‘hay personas que pueden sentirse afectadas por no haberles avisado’”.²⁰ Al finalizar la proyección de la película en el Festival de Acapulco, provocó ovaciones y los gritos del público que coreaba: ¡Muera el PRI! También los reportes en la prensa dieron cuenta de que se intentó afectar a la película, pues de manera repentina se estrenó en la Cineteca Nacional y en una sala comercial con una copia de muy mala calidad. “Se realizó un intento de estreno únicamente en dos salas, sin difusión ni apoyo, siendo retirada antes de 15 días. El intento de censura fracasó al ser estrenada a nivel nacional en más de 200 salas”.²¹ Un mes más tarde del intento de boicot de la película, el funcionario del IMCINE, Eduardo Amerena, presentó su renuncia y el problema de

¹⁹ *El universal*, sección cultura, 1 de octubre de 1986.

²⁰ Mónica Mateos “*La ley de Herodes*, reconocimiento a una batalla más en contra de la censura”, en *La Jornada*, 26 de julio de 2000, p. 4.

²¹ Nota consignada en el expediente Núm. A-04003, de *La ley de Herodes*, de la Cineteca Nacional.

la proyección de la cinta quedó resuelto cuando “[...] el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes intervino y restituyó a Luis Estrada los derechos que IMCINE tenía para la explotación comercial de la cinta, en su calidad de socio mayoritario”.²² En las primeras cuatro semanas de exhibición, un millón de personas vio la película y recaudó 25 millones de pesos, eso “no más de diez películas mexicanas lo ha conseguido en los últimos años”, destaca el propio director.²³ En los Estados Unidos, la película fue estrenada tres años después de que sucediera en México, donde según las estimaciones la vieron más de dos millones de espectadores.²⁴ Otro acontecimiento que avivó la polémica en torno a la cinta fue su inclusión en el programa del XVI Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, celebrado en abril de 2000, en esa ocasión la *La ley de Herodes* fue proyectada en el Zócalo capitalino ante 10 mil espectadores.

En una situación poco común, propiciada por película alguna, el periódico *Reforma* citó en sus oficinas a tres diputados: uno del PRI: Enrique Ibarra; uno del PAN: Juan Ignacio Zavala; y otro de PRD: Jesús Zambrano para proyectarles la cinta y al final de la misma solicitarles su opinión. Para Ibarra, la cinta muestra un antipriísmo anacrónico y lamentó la visión pesimista que se plantea no sólo de su partido sino de otras instituciones del país, además de ser iverosímil y llena de machismo, la película hace de conductas criticables de hombres, rasgos generales de su partido, lo cual es inaceptable.²⁵ Por su parte para Zavala en el

²² Mónica Mateos, *op. cit.*, p. 4.

²³ Luis Estrada en Mónica Mateos, “Un millón de personas ya vio *La ley de Herodes*”, en *La Jornada*, 15 de marzo de 2000, pp. 34-35..

²⁴ *La ley de Herodes* para Estados Unidos, en *El Sol de México*, 13 de junio de 2003.

²⁵ “*La ley de Herodes*. Iverosímil para el PRI; real para la oposición”, en *Reforma*, 29 de febrero de 2000, p. 4ª y ss.

inconsciente colectivo de la sociedad mexicana está precisamente la imagen que se muestra en la película del PRI, incluso la imagen que se hace del PAN, a través del Dr. Morales: por un lado como la “pesadilla del PRI”, pero también con esa imagen que se ha hecho del PAN: “como un partido de moralina, mochería en términos generales”,²⁶ ... “o incluso de su caricatura: el tipo proyanqui, el tipo mocho, el rico del pueblo”²⁷. Y añade: “Creo que el PRI se ha encargado de ir echando abajo esa caricatura, porque ellos son los ricos, los proyanquis y los mochos, cuando les conviene”²⁸.

Por su parte la crítica periodística, consignó del filme una variedad de opiniones, tanto nacionales como internacionales, así para el crítico de cine costarricense, Mario Giacomelli, “Con *La Ley de Herodes*, el cine mexicano expone el periodo de auténtico renacimiento que atraviesa en la actualidad, cuando ha logrado revolucionar el séptimo arte de Latinoamérica”.²⁹ Asimismo, destacó que la película es “un contundente acto de denuncia de la corrupción que carcome los círculos de la política e invade los estratos sociales”.³⁰ Añade que el tema de la cinta deja ver que “En medio de este panorama poco alentador de confianzas traicionadas y ambiciones frustradas se teje una trama de situaciones tragicómicas que adquieren rasgos de parábola”.³¹

Para Anastacio Puertas, coordinador del festival de cine puertorriqueño “Otro Alhambra”, donde *La Ley de Herodes* fue proyectada, la película de Estrada

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

²⁹ “Revoluciona el cine mexicano el séptimo arte de LA”, en *Excélsior*, 11 de febrero de 2007, p. 2.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

representa “un buen reflejo de la corrupción de nuestra sociedad y que deberían ver todos los funcionarios públicos”.³² Para el crítico mexicano de cine, Rafael Aviña, con este filme, “la cinematografía nacional ha conseguido romper algunos moldes establecidos en cuanto a los temas y la radiografía de un país que existe y que el cine mexicano no se había aventurado a retratar”.³³ Y añade: “Luis Estrada logró quebrar las barreras de la auto censura a través de una sátira despiadada, ágil, brillante, divertida y bien actuada”.³⁴

Para Jorge Ayala Blanco, el filme resulta en “[...] una película de tesis y protesta obvias, una alegoría megalómana que no se sostiene por ninguna parte, una reducción al absurdo que jamás desmonta el macrofuncionamiento del sistema mexicano..”³⁵

La reseña periodística del periódico *Novedades* destaca la vigencia del tema, pues señala que si bien lo presentado está enmarcado durante el alemanismo, encuentra paralelismo con la realidad actual y ejemplifica: “Veánlo si no: hace un par de semanas ocurrió un suceso en Yajalón, Chiapas con saldo de un muerto y varios heridos: un grupo de indios choles protestaba por los abusos del presidente municipal priista –llamado Miguel Constantino y no Juan Vargas- que aplicaba su Ley de Herodes: cobrar un impuesto por cada saco de café que cruzaba el pueblo”.³⁶

³² “Busca ‘La ley de Herodes’, más éxitos, en Panamá”, *El Universal*, 7 de febrero de 2000.

³³ Rafael Aviña, “Quieren que la veas de nuevo”, *Reforma*, 4 de agosto de 2000, p. 18.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Jorge Ayala Blanco, Cinelunes exquisito: “Estrada y el antipriísmo desalmado”, en *El Financiero*, 13 de diciembre de 1999, p. 120.

³⁶ SC, “El nadie supo, nadie sabe”, en *Novedades*, 14 de marzo de 2000, p. 8.

Para el propio Luis Estrada, la opinión que en el extranjero se vaya a tener de México con el filme, es intrascendente: “No creo que se sorprendan por no saber que en México hay corrupción, autoritarismo, prepotencia e impunidad. La visión de un país no la hacen las películas, porque la realidad tiene un peso más contundente que una manifestación artística y de entretenimiento como es el cine”.³⁷ Y añade: “*La ley...* no es un documento político, es una fábula, un vehículo de expresión artística”.³⁸

La ley de Herodes, cuenta la historia de Juan Vargas (Damián Alcázar) quien es elegido por su partido: el PRI, como presidente municipal de un paupérrimo lugar ubicado en la provincia mexicana. Al tomar posesión del puesto, Vargas, comienza a ver la dificultad de gobernar a ese pueblo sumido en el analfabetismo y la pobreza, y peor aún sin contar con presupuesto para afrontar el desafío, tras recibir la negativa de su jefe, el gobernador López (Pedro Armendáriz) decide extorsionar al pueblo, y quedarse con el dinero. La transformación de Juan Vargas, es radical: de ser el encargado de un basurero, termina siendo diputado federal, durante su metamorfosis, comete una infinidad de triquiñuelas: robos, violación de leyes, corrupción y asesinatos. Pese a esto el personaje nunca recibe un castigo, por el contrario es premiado con un importante puesto político.

El título de la película se vale de un célebre dicho mexicano, lo que en cierta forma, revela un espacio de preocupación fílmica: nuestro propio país, o de otra manera: la nación mexicana. El interés por poner a cuadro “lo propio” se

³⁷ Mónica Mateos, “Un millón...”, *op. Cit*, p.33.

³⁸ *Ibidem*, p. 34

enfatisa también en el uso parcial del dicho, lo que apela a la complicidad del espectador para completar su significado: “La ley de Herodes... O te chingas o te jodes”. Enunciado que esboza la propuesta dramática de la cinta: el sometimiento violento, como fórmula de existencia. *La ley de Herodes* se ubica en un remoto pueblo mexicano: San Pedro de los Saguaros, si bien las acciones se concentran en esta atmósfera provincial, la cinta no encuadra el México del folclor, el del célebre paisajismo, el del irrepetible país que desborda en misticismo, privilegia el mundo de sus hombres, y en especial, el de su ejercicio político, pero el de un ejercicio político en plena descomposición, asunto que sin duda, define el derrotero de la nación.

UN MUNDO MARAVILLOSO

Como era de esperarse, a los pocos días de su estreno la película provocó una infinidad de comentarios, muchos de ellos plasmados en la prensa de entonces. Indiscutiblemente, las opiniones giraron en torno a la fuerte crítica que plantea la película: a las instituciones, a la injusticia y a las consecuencias que ha traído el modelo neoliberal al país. Así, Para Juan Arturo Brennan en este trabajo Luis Estrada expone “...una serie de generalizaciones válidas para la sociedad en su conjunto”³⁹ pero en todo este planteamiento hay un objetivo claro: “[...] pasar a cuchillo a todos y todo aquello que se le ponga enfrente: gobierno, policía, prensa, familia, Iglesia y de manera muy importante, la salvaje ideología neoliberal, imperante [...]”⁴⁰ Brennan, manifiesta sus dudas de la eficacia “concientizante” del filme, pues señala que : “La gran mayoría del público que verá *Un mundo*

³⁹ Juan Arturo Brennan, “Bienvenidos a Foxilandia”, en *Cine Premiere*, México, marzo de 2006, p.54.

⁴⁰ *Idem.*

maravilloso, será muy joven para tener memoria de los personajes arquetípicos del lumpen-proletariadoo fílmico mexicano, o se sentirán muy cómodamente alejados de los conflictos y problemas más cotidianos que aquejan a Juan Pérez”.⁴¹

Para Luis Tovar, desde su columna de *La Jornada Semanal*: Cinexcusas, el filme de Estrada es un trabajo que pretende llamar las cosas por su nombre y que ironiza con las medidas de gobierno tomadas en dicho sexenio, de hecho “[...] el título mismo de esta película alude, indudablemente, a la terquedad insana con que Vicente Fox ha pretendido definir la situación del país empleando dicho adjetivo [el del país de “las maravillas”]. Las maravillas de Foxilandia, con sus sesenta o más millones de pobres que se quedaron esperando el cambio y sus consecuencias [...] son la causa y el contexto de una trama irónica”.⁴² Para Tovar, el decir las cosas como son en *Un Mundo Maravilloso*, consiste en que “A Estrada no le tembló el pulso para contextualizar a suficiencia esta historia en el aquí y ahora mexicanos, y hacer que el pobre sea el pobre; el Secretario de Economía, [...] un *Chicago Boy*; [...] que el periodista amarillo sea un mendaz; [...] el yuppie, un asesor económico; el servil, un asistente del poder; el profesionista, un arruinado, [en fin] un caldo de cultivo social como el nuestro”⁴³; aunque no precisa al respecto, el columnista destaca los aciertos del manejo fílmico de *Un mundo maravilloso* y destaca la: “[...] capacidad [de Estrada] para emplear recursos de la narrativa cinematográfica que muchos colegas suyos parecen desconocer o

⁴¹ *Ibidem*, p. 53.

⁴² Luis Tovar, Cinexcusas: Las cosas por su nombre, en “La jornada Semanal”, suplemento de *La jornada*, México, 26 de marzo de 2006, p.13.

⁴³ *Idem*.

despreciar, y conduce la historia a una conclusión plausiblemente cruel, que redondea lo que se había planteado desde el principio [...]”⁴⁴

En una demanda fervorosa por un cine guardián de las “buenas formas”, Olivia Núñez (quien firma como autora y directora de la asociación A Favor de lo Mejor [*sic*]), reclama desde las páginas del periódico *Reforma* que la película de Estrada: “[...] no tiene seriedad, aunque manosea de forma caricaturizada de burda comicidad, los temas más relevantes de la vida del país, [es] un relato que llega al atrevimiento de proponer descalificaciones deliberadas, grotescas y calumniosas de las instituciones religiosas, gubernamentales y sociales”,⁴⁵ condena a la cinta de ser parte de los males que aquejan al país, pues: “En un mundo donde las evidencias de las desigualdades e injusticias [...] son frecuentes, contundentes y dolorosas [...] se vuelve tan irresponsable negar esos problemas, ignorarlos, [...] como abordarlos ligeramente”,⁴⁶ y añade implacable: “[...] abordarlos ligeramente con intenciones burlonas y simplistas que ofrecen versiones distorsionadas concluyen en mayores conflictos, generando resentimientos sociales, confrontaciones y desesperanza como alternativas de solución”,⁴⁷ y pone epígrafe a su evaluación: “La película revela inconsistencia de una intencionalidad política, que vista como entretenimiento, se convierte invisiblemente en un propuesta de confrontación y desarticulación social”.⁴⁸

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Olivia E. Núñez, “Luces, cámara atención...: ¡Un mundo engañoso!”, en *Reforma*, sección Gente, 28, marzo 2006, p. 3.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

En otra mirada parecida, pero a la inversa, es decir, que no tilda al cine como el causante de la problemática nacional, sino que dota al cine con el poder de concretar procesos históricos, Jaime Avilés subraya que cuando los mexicanos estaban hartos del autoritarismo priista: “Luis Estrada resumió la frustración popular de la época con en el título de su exitosa comedia *La Ley de Herodes*, que [sostiene] contribuiría, sin duda, a la victoria electoral de Vicente Fox”,⁴⁹ y especula pretencioso: “Si *Un mundo maravilloso* contribuye al triunfo de López Obrador como seis años atrás, impulsó el de Vicente Fox, el cine se habrá erigido en el gran elector de nuestros días...”.⁵⁰ Pero si esta opinión va por la senda de la especulación, para el periodista Juan Manuel Badillo no queda ápice de duda: “La película busca incidir en los electores en favor de un partido, el PRD, y de un candidato en particular: Andrés Manuel López Obrador”,⁵¹ Frente a dichas perspectivas, el crítico cinematográfico: Leonardo García Tsao intenta poner las cosas en su dimensión, y señala que si bien el estreno de *Un mundo maravilloso*, coincide con *La Ley de Herodes* en que ambas producciones se estrenaron en tiempos electorales, resulta ingenuo pensar que la caída del PRI, fue consecuencia de ésta última.⁵² A su juicio, de hecho, *Un mundo maravilloso* no alcanzó el impacto que logró Estrada en la primera cinta.

En esa ruta, el propio Estrada expresa su noción del efecto del dispositivo fílmico en la sociedad y arguye: “Jamás una película logrará cambiar conciencias,

⁴⁹ Jaime Avilés, “Cine: de la *Ley de Herodes* a *Un mundo Maravilloso*”, en *La Jornada*, México, 25 de marzo de 2006, p. 11.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Juan Manuel Badillo, “Showtime: Los pobres de Luis Estrada”, en *El Economista*, México, 22 de marzo de 2006, sección La plaza, p.5.

⁵² Leonardo García Tsao, “Nosotros los Pérez”, en *La Jornada*, México, 24 de marzo de 2006, Sección Espectáculos, p. 11A.

pero espero que las personas reflejadas en la cintas se cuestionen un poco si nuestra historia será cíclica y seguiremos sufriendo esos rezagos. Que la clase política y religiosa reflejadas en la cinta reaccionen cuando la vean”.⁵³ Incluso toma la opinión que algunos soltaron respecto a su filme anterior “Se mencionó tanto *La Ley de Herodes*, que si había tenido un público electoral. Si la vieron cerca de dos millones de personas y votaron contra el PRI cerca de 18 millones de electores, creo que es sobreestimar el poder del cine. No hay punto de comparación y difícilmente cualquier manifestación artística, mucho menos el cine, puede influir sobre eso, sobre todo partiendo de una realidad”.⁵⁴

Para parte de la crítica la fórmula de *La Ley de Herodes* se repite y suena rutinaria en *Un mundo maravilloso*, y el propio director pone a tiempo su opinión, así, respecto a los contrastes entre *La Ley de Herodes* y *Un mundo maravilloso*, Estrada refiere: “La Ley de Herodes es una crítica frontal y directa a un partido político; *Un mundo maravilloso* critica un sistema, un modelo que ha venido pauperizando a este país”.⁵⁵ Y defiende el cine que propone: “[...] por muchos años el cine mexicano dejó de ser un reflejo crítico importante de lo que es la sociedad y el ejercicio del poder”.⁵⁶ Y abunda al respecto: “[...] hay necesidad de hacer un tipo de cine, no sólo en México sino en el mundo, que refleje algunas

⁵³ Fabián Arellano Merino, “*Un mundo maravilloso*, busca generar reacciones, *Ovaciones*, México, 14 de marzo de 2006, sección Reflector, p.8

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Jorge Caballero, “Critica Luis Estrada un sistema que desaparece a 60 millones de pobres”, en *La Jornada*, México, 14 de marzo de 2006, sección Espectáculos, p. 8.

⁵⁶ *Idem.*

preocupaciones sociales y políticas sobre nuestra sociedad”,⁵⁷ y añade: “Uno sólo puede responder por el momento histórico que le está tocando vivir”.⁵⁸

Por otro lado, las reflexiones periodísticas también intentan revelar las estrategias fílmicas de Estrada, así para Arturo Brennan en *Un mundo maravilloso* hay equivalencias temáticas claras, tras destacar que Luis Estrada “[...] se ha dado el gusto de poblar este ‘mundo maravilloso’ con numerosos guiños y referencias que van desde el humor físico de Chaplin hasta Coppola, desde Kubrick hasta diversos registros del melodrama arrabalero mexicano [como] Tin Tan [pero incluso], no sólo a los antecesores en el teatro mexicano de carpa, sino también de la picaresca española del Siglo de Oro”.⁵⁹

Para otros, como Juan Manuel Badillo, las referencias de *Un mundo Maravilloso* a otras películas, en especial a *Nosotros los pobres*, son obvias pero entran con calzador; también en su opinión, hay un intento fallido de emular a Luis Buñuel en *Los olvidados*, y concluye que: “...más que dibujar la realidad de México, Estrada la desdibuja”.⁶⁰

Jorge Ayala Blanco, con la pluma desenfundada, comenta sobre la película: “Un mundo maravilloso, que bien pudo llamarse *La Ley de Herodes 2*, [es una cinta] donde culminan la parodia de la parodia [...] es un batidillo de tributos, plagios, homenajes y reelaboraciones pretensiosas [...] un ávido coctel triste de escenas de películas de culto”,⁶¹ a las similitudes que otros sugieren con el cine

⁵⁷ Óscar Díaz, “Maravillosa como la realidad”, en Milenio, México 14 de marzo de 2006, sección ¡Hey!, p. 5.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Arturo Brennan, *op. cit.*, p.54.

⁶⁰ Juan Manuel Badillo, *op. cit.*, p.5.

⁶¹ Jorge Ayala Blanco, *La herética del cine mexicano*, México, Oceáno, 2006, p.505.

de Scola, Ayala Blanco señala que de aquellas estilísticas en el cine de Estrada no hay “...ni las luces, ni destellos ni reflejos le han tocado a la neotruculencia lacrimogena y autoexcitada del dizque mordaz humor corrosivo de Estradita, en exceso preocupado por sus invectivas pseudoplíticas orinándose a veces afuera de la taza”.⁶² Y subraya: “Dentro de un cine narrativo más que tradicional y temático, la película se ha ido por todas partes, sin poder concretar con eficacia su idea central. [...] La macroherética opera summa de Estrada es: una desbandada de sentidos y discursos”.⁶³

Leonardo García Tsao, subraya las estrategias discursivas que revela el filme: “Asumiendo el formato de un cuento de hadas, la película propone la curiosa colisión de dos modelos cinematográficos: la fábula populista capriana al estilo de *Meet John Doe* (*El mandamiento supremo*, 1941), y el melodrama populachero de Ismael Rodríguez de los años 50”,⁶⁴ incluso, alude a la presencia de otros referentes visuales: en los personajes y las atmósferas que parecen tener un destino parecido al que sufren los personajes de las historietas del caricaturista Rius.⁶⁵ Pero también destaca la manera en que funciona fílmicamente la sátira: “El mundo de los pobres está visto como atrapado en un pasado monocromático, entre el cinturón de miseria real y el arrabal imaginado para Pepe El Toro. En cambio, el de los políticos es de un lujo futurista. Pero el mundo ideal es el del sueño gringo, a lo Norman Rockwell: casitas con chimenea, rodeadas de cercas

⁶² *Ibidem*, p.510.

⁶³ *Ibidem*, p.511.

⁶⁴ Leonardo García Tsao, *op. cit.*, p. 11A.

⁶⁵ *Idem*.

blancas”.⁶⁶ Las referencias cinematográficas para Tsao, hacen incluso otra de las propiedades de este filme de Luis Estrada y al respecto destaca: “*Un mundo maravilloso* quedará como un logrado artefacto posmoderno, cuya crítica de una realidad patente está anclada en el total artificio del cine reflejado sobre sí mismo”.⁶⁷

El especialista cinematográfico, Rafael Aviña, encuentra que “Lo atractivo en *Un mundo maravilloso* es que se trata de una propuesta que reinterpreta la realidad con conocimiento de causa y sin apresuramientos”,⁶⁸ para Aviña las citas a otras películas también son claras, pero abre el abanico y dice: las “[...] citas a *El vizconde de Montecristo*, *Nosotros los pobres*, *Tívoli*, *Los Caifanes*, *Tiempos Modernos*, y los homenajes a grandes figuras que van de Rodríguez y Galindo a Nino Rota, tienen una intención crítica, en un filme inclasificable y pesimista que evita la idealización de la pobreza y cuyo final, uno de los mejores de nuestro cine, resulta tan brutal como preocupante”.⁶⁹

Por su parte el director Luis Estrada sostiene que parte de la estrategia narrativa del filme es la comedia pues “[...] la comedia es el género con el cual creo se puede acceder mejor a la reflexión”,⁷⁰ Y abunda: “históricamente la comedia y la farsa funcionan mejor para tocar estos temas [la crítica social] [...] Un tema como la desigualdad social, así como la crítica a un frontal a un modelo y al sistema político se puede lograr con un documental o con una película de

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ Rafael Aviña, “Juan Pérez en el país de las maravillas”, en *Reforma*, México, 17 de marzo de 2006, sección Primera Fila, p. 10.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Omar Cabrera, “Inspira pesadilla Un mundo...” en *Reforma*, México, 15 de marzo de 2006, sección Gente, p.6.

dibujos animados. En lo personal [...] yo lo hice desde la comedia fársica”.⁷¹ Sobre el constante parecido que la crítica hace de sus personajes con los de *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez, el director apunta: “[...] en el mundo de Ismael Rodríguez, que siempre hacía una sublimación de la pobreza, los pobres eran buenos y tenían ganado un lugar en el cielo por el derecho de ser pobres. Los pobres de esta película [*Un mundo maravilloso*] son unos hijos de la chingada, tan o más que los ricos, tan o más que los neoliberales”.⁷²

Sobre su propio filme Estrada sostiene que: “Es un homenaje al cine, a la comedia social de los años veinte y treinta. Un poco al cine de la época de oro en México, y con esto busco hacer una película [que tenga] un alcance mucho más popular”.⁷³ Incluso si se habla de otros soportes visuales que empujan el filme esto se halla en el mural, pues en opinión de Estrada, “[la película] es un mural en el que estamos representados todos”.⁷⁴ Pero para el propio director en *Un mundo maravilloso*, hay otras citas y otros homenajes a otros personajes, como a su padre José Estrada, en especial con la película: *Recodo de purgatorio* (1970), sobre la cual destaca: “[...] recodo de purgatorio es un reflejo de la generación del 68. Tiene un cierto sentido autobiográfico sobre mi padre y además es muy gráfica en su contenido político y sexual”,⁷⁵ y señala: “Curiosamente *Un mundo*

⁷¹ Rogelio Segoviano, “Mi película es como un puercoespín” en *Diario Monitor*, México, 14 de marzo de 2006, sección Revista, p. 1.

⁷² J. Badillo, *El economista*, México, 10 de marzo de 2006, p. 7.

⁷³ Firobri [sic], “Un mundo maravilloso nació de una pesadilla”, en *La crónica de hoy*, México 15 de marzo de 2006, p. 28.

⁷⁴ Jorge Caballero, *op. cit.*, p.8..

⁷⁵ Julio Quijano, “Luis Estrada rinde tributo a largometraje de su padre”, en *El Universal*, México, 12 de marzo de 2006, sección Espectáculos, p. 2.

maravilloso, y *La Ley de Herodes* tienen un cierto sentido de homenaje hacia aquella cinta de mi papá”.⁷⁶

Quizá adelantando un probable sabotaje como lo sufrió *La Ley de Herodes*, a la premier de la película, asistieron varios directores del gremio quienes ante la prensa, expresaron su apoyo y reconocimiento al director Luis Estrada, en especial por el contenido de crítica política que manifiesta la cinta, entre ellos estuvieron: Luis Mandoki, Fernando Eimbcke y Gustavo Loza.⁷⁷ Para Luis Estrada el único gesto desfavorable hacia *Un mundo maravilloso* giro en torno a la clasificación que se le asignó, pues “...el filme fue clasificado en B-15, pese a que el director considera que debió haber sido B”.⁷⁸

Para algunos de los actores que intervinieron en la cinta, la película es importante y necesaria, porque definitivamente viene a ser una radiografía social de nuestros días, así para el actor Jorge Zárate quien participa en el filme (como secretario particular del secretario de hacienda): lo que presenta *Un mundo maravilloso* no es sino mostrar algo de lo que ocurre en el México real, uno donde la injusticia y la apariencia se impone, y saca a cuento el anecdotario de un pasaje ocurrido mientras se filmaba la película: “Un día, después de un corte, nos fuimos todos a comer (a un restaurante japonés)...Iba José María, Plutarco Haza, Raúl Méndez, Toño Serrano, Damián Alcázar y tu humilde servidor; pero Damián iba

⁷⁶ *Idem*. La película *Recodo de purgatorio* “...gira alrededor de un personaje que está en el purgatorio hasta donde llega la Iglesia, el ejército, los políticos, la madre. ‘A todas las instituciones de su época las pasa por el cuchillo’ dice Estrada hijo. [...] según la memoria de Luis Estrada, la Filmoteca de la UNAM, debe tener una copia de la película *Recodo de purgatorio*, *Ibidem*.

⁷⁷ Elizabeth Hernández, “Presenta Luis Estrada su ‘mundo maravilloso’”, en *El Universal*, México, 15 de marzo de 2006, sección Espectáculos, p. 4.

⁷⁸ Ricardo Hernández, “la sátira política de Luis Estrada”, en *El sol de México*, México, 15 de marzo, sección Espectáculos, p. 2.

vestido como su personaje (de pordiosero), y nosotros también (de yuppies). Llegamos, nos sentamos, y Damián se atrasó porque iba al banco, y cuando regresó el capitán no lo dejaba pasar. Chema salió y preguntó qué pasaba, y el gerente dijo: 'está muy mugroso, no lo podemos dejar entrar'. Para mí eso fue eso fue el mundo real, evidenciando lo que queríamos decir en la película, ese tipo de influyentismo, de diferencias sociales y de apariencias, relata de actor".⁷⁹

En un tiempo que ciertamente demanda toma de posiciones, si bien Estrada revela su simpatía política hacia la izquierda,⁸⁰ descarta la posibilidad de que en *Un mundo maravilloso* haya un interés proselitista: "La película no es un instrumento de propaganda, ni de proselitismo para ninguna causa o partido".⁸¹ Y abre su perspectiva respecto sobre el tratamiento político en el cine y dice: "la función de hacer una película con temas políticos es ser muy crítico, un cine proselitista o casado con un partido, nace muerto, y desvirtúa el séptimo arte de ser un vehículo de entretenimiento y cultura".⁸² El estilo impugnador de la cinta, estuvo desde el inicio, incluso cuando *Un mundo maravilloso* tenía otro título: *Dios no existe*, si ya de entrada el título representaba un desafío, otro tanto pretendía Estrada con la publicidad: "Originalmente, este largometraje [*Un mundo maravilloso*] tenía el nombre de *Dios no existe*, motivo por el cual se realizó una fotografía en una mesa larga, en donde 12 personas, seis de ellas ricas y seis pobres, están en la posición de los apóstoles en *La Última Cena*, y Damián

⁷⁹ Verónica Olvera, "¡Tomen su maravilloso...!", en *Reforma*, México, 17 de marzo de 2006, sección Gente, p. 1.

⁸⁰ Alejandro Cárdenas Ochoa, "*Un mundo maravilloso*: Satirizan la realidad", en *El Universal*, México, 17 de marzo de 2006, p.4.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Alejandro Cárdenas Ochoa, "*Un mundo maravilloso*: Satirizan la realidad", en *El Universal*, México, 17 de marzo de 2006, p.4.

Alcázar en medio de ellos con los brazos extendidos”. Provocador Estrada señala: “Esa es una foto que yo pensé colocar en los promocionales cuando llevaba el primer nombre, como un homenaje abierto y claro para medir la temperatura y el escándalo en este país”.⁸³

Sobre algunas manifestaciones en la opinión pública que lo señalan como comunista, Estrada refuta: “Ser comunista es un calificativo anacrónico, pero si hubiera que calificarme me gustará más como un liberal juarista (ahora que se cumple el bicentenario de Benito Juárez). En cuanto a la película yo diría que ⁸⁴es una propuesta anarquista”. Estrada sostiene que “*Un mundo maravilloso*, es su mejor película, asegura, y su mayor catarsis. ‘Soy un enfermo mental, leo cuatro periódicos, leo otros periódicos del mundo y en la televisión sólo noticieros’, revela, ‘soy hiperquinéticamente activo en lo político’”.⁸⁵ Y añade que: “Es bueno que la película nos permita reflexionar y manifestarnos, que nos permita tener una tribuna como ciudadanos sobre nuestras preocupaciones políticas y sociales”,⁸⁶ argumentos que adereza el reportero de *Reforma* quien señala que la principal intención de *Un mundo maravilloso* “[...] es divertir la gente y, de paso, formular algunas preguntas sobre hacia dónde se dirige la nación”.⁸⁷

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ Julio Alejandro Quijano, “Hace una caricatura real”, en *El Universal*, México, 12 de marzo de 2006, sección Espectáculos, p. 1.

⁸⁵ Mario Gutiérrez Vega, “A todos por el cuchillo”, en *Reforma*, México, 12 de marzo de 2012, sección Enfoque, p.14.

⁸⁶ Noé Sotelo, “Dos tipos de cuidado: entrevista con Luis Estrada y Damián Alcázar”, en *Reforma*, México, 17 de marzo de 2006, sección Primera Fila, p. 11.

⁸⁷ *Idem.*

EL INFIERNO

Como en las películas que le antecedieron: *La ley de Herodes* y *Un mundo maravilloso*, la cinta género una serie de críticas de distintos sectores de la sociedad mexicana. Las opiniones acerca del trabajo del director Luis Estrada, tuvieron varios matices, que derivaron en polos opuestos que iban del reconocimiento al abierto rechazo.

Así, por ejemplo, el semanario *Proceso*, bajo la pluma de Columba Vértiz señaló que “La película *El Infierno* [...] no sólo expone en dramática metáfora la violencia y el narcotráfico que vive México, sino que critica también las celebraciones patrioterías de 2010 del gobierno federal”⁸⁸ y continúa “*El infierno* pone bajo la lupa varios temas: violencia, crimen organizado, drogas, crisis económica, corporaciones policiacas, autoritarismo, poder, corrupción, fuerzas armadas, y hasta el presidente Felipe Calderón, todo, en el marco del 15 de septiembre de 2010”⁸⁹

Estrada, en ese año, fue objeto de varias entrevistas, donde se le interrogó sobre diversos aspectos, por ejemplo, acerca de si este trabajo se podía considerar como el final de una trilogía, al respecto, el director respondió afirmativamente y abundó: “Muchos de los actores, varias personas que estamos atrás de la cámara, y mi coguionista Jaime Sampietro, Salvador Parra como director de arte, todos en fin, le dimos una unidad a los tres filmes. Y sí las tres cintas en esencia comparten un género: la sátira. Y sus temáticas, a pesar de ser muy diferentes, reflexionan acerca de los problemas relevantes de la vida social y

⁸⁸ Columba Vértiz, “*El infierno*, de Luis Estrada, retrato de México, México, *Proceso*, núm. 123, 2010, p. 67.

⁸⁹ *Idem*.

política del país, y también aportan unidad a la serie. Pueden verse como una trilogía, pero en su origen no se pensó así”.⁹⁰ Incluso de manera irónica el director señaló que: *El Infierno*, cierra una trilogía que llamó: “verde, blanca y roja, como el pasado, presente y futuro”⁹¹, pero obviamente aludiendo a los colores de la Bandera la cual, por cierto, como símbolo patrio no sale bien librado en el filme.

A la pregunta de cómo se le ocurrió abordar el tema del crimen organizado, Estrada explicó que una noticia lo dejó impactado hace algunos años: “Fue un suceso espeluznante la aparición de seis cabezas en un lugar de Michoacán. A partir de allí empecé una investigación hemerográfica sobre cuál era el estatus de lo que pasaba en estos lugares del país [...] descubrí, desde una óptica cinematográfica que había material muy interesante para abordar una película de género.”⁹² Destacó que hay un vínculo con sus otros filmes en especial en el asunto de la crítica generalizada a la sociedad de nuestro tiempo, así su último trabajo “ [...] es una película de malos y peores”.⁹³ Pero además sugirió una cierta inspiración formal que da el mundo de la plástica, pues señaló que esta película, en gran medida la pensó como un mural: “Este mural de personajes pretende que en el largometraje estemos de alguna manera representados casi todos, e incluso las instituciones [...] la cinta será como una piedrita en el zapato”.⁹⁴

Para Estrada “Hay un interés por hacer un cine crítico, que dé cuenta de las raíces de cómo el país se va desmoronando: [Las raíces] vienen de mucho atrás,

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Cristian De la Luz, “Cierra Estrada su Trilogía”, en *Récord*, sección Circo, México, 2 de septiembre de 2010, p. 9.

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *idem.*

de un modelo social, económico y político que nos ha ido llevando a una degradación constante. Nuestra generación no ha conocido otro estado más que el de la crisis”.⁹⁵ Como era de esperarse el filme generó ciertas incomodidades, y amenazas para él director, sin abundar al respecto, “El director Luis Estrada suspira tranquilo y reconoce que, tras haber sufrido una serie de amenazas a raíz del estreno de *El infierno*, la situación no pasó a mayores y ahora todo ha quedado en un conato”.⁹⁶

Sobre su articulación fílmica en lo que toca a lo temático y lo formal, el director destacó que hay asuntos obvios de amplia postura política: “Creo que el largometraje toca dos temas que han venido en vías paralelas: crisis y violencia, que según el gobierno se va a acabar. Y luego ante el Bicentenario de la Independencia, ahora existe ese discurso alrededor del triunfalismo y en ciertos aspectos chovinista del ser orgullosamente mexicanos; y de que son nuestras fiestas; *El infierno* llega en un momento muy oportuno”.⁹⁷

En una definición sobre cómo se trabajó la crítica política y cómo él las recreó en su trabajo, habló de una tradición al respecto y dice: “ La mejor crítica social y política que se ha hecho en este país ha sido desde hace muchos años a través de la sátira, la caricatura, la farsa y la carpa. No está peleado este tono satírico-fársico para hacer ciertas críticas. Quizá a alguien no le gustan mis películas anteriores, pero lo las puede calificar de banales o frívolas. A final de cuentas el género o el tono que se elige para hacer esta reflexión no debe estar en

⁹⁵ Armando G. Tejeda, “la risa el mejor medio para digerir la realidad de México: Luis Estrada”, en *La Jornada*, 12 de febrero de 2011, Espectáculos, p. 1.

⁹⁶ “Se enfocará en el futuro”, en *Reforma*, México, 12 de febrero de 2011, sección gente, p. 9.

⁹⁷ *Idem*.

un marco de solemnidad o seriedad”.⁹⁸ Como fórmula narrativa, Estrada abundó al respecto y señaló que lo crudo de la situación sólo se tolera a través de un modo: “El cine es muy complejo, pues es una forma de expresión artística, pero también una vía de comunicación de ideas, una especie de entretenimiento e industria. He encontrado que la mejor forma para hacer más digerible la realidad del crimen organizado, la violencia y la corrupción es la risa. La comedia negra. Las sátira”.⁹⁹ Pero además argumentó que “*El infierno* tiene un sabor muy mexicano, desde su concepción, una temática, y donde más impacto y fuerza la halla en el lenguaje [que es muy] local”.¹⁰⁰ Por otra parte dejó ver las influencias cinematográficas que lo impulsaron pues sostuvo que *El Infierno* es “[...] un filme circunscrito y relacionado con las historias de la mafia, por supuesto guardando la distancia de lo que representaron en su momento con *El padrino*, de Francis Ford Coppola, o *No country for old men*, de Joel y Ethan Coen”.¹⁰¹

Respecto su nominación a los premios Goya Estrada argumentó: “Lo interesante es que esta película está [...] fuertemente anclada a lo que somos, a nuestro lenguaje, y a nuestra realidad. [...] No creo que sea una película nacionalista o localista, lo importante es que funcione como cuento. Creo que eso fue lo que llamó la atención de la Academia española, los aspectos cinematográficos, no la temática del narcotráfico”.¹⁰²

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ César Huerta, “Un infierno sabor mexicano”, en *El Universal*, 2 de febrero 211, sec. I, p. 2.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Columba Vértiz, *op. cit.*

¹⁰² “Van Biutiful y El infierno por Goyas”, en *Reforma*, México, 12 de enero de 2011, sección gente, p. 10.

Si hay ciertos mitos en torno al cine de Estrada está el que sostiene que su trabajo es capaz de producir cambios sociales, así por ejemplo “Hay quien dice que *La ley de Herodes* (una de sus películas anteriores, en 2000) ayudó a quitar al PRI de la presidencia y puso a otro partido”,¹⁰³ pero al respecto el cineasta responde: “¡Eso yo nunca lo he creído! En el caso de *El Infierno*, creo que lo más importante del efecto obtenido es que se pudieron ver los tabúes de lo que se puede decir o no, o del uso de los símbolos patrios, el que aparezca el presidente de México y se haga una crítica radical. Se rompieron ciertos mitos y leyendas, pero al final de cuentas lo más interesante fue el tema del debate, del cual la gente formo parte importante.”¹⁰⁴ Debate que se avivó cuando el organismo de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), catalogó a la película como sólo para adultos, lo cual fue visto por algunos como una forma de censura.

“[Incluso], al momento de su estreno, ocurrido el 13 de septiembre, la discusión sobre la clasificación que debería darse estuvo en su punto máximo, pues el director afirmó que la cinta debería colocarse en la categoría B15, situación que no ocurrió”.¹⁰⁵ Este hecho produjo entre otras cosas que, pese a que el filme tuvo importantes recaudaciones no logró más pues “Según fuentes de la producción la película tendría mejores cifras si no fuera por la clasificación que le otorgó RTC, pues limita la entrada de los adolescentes a las salas y eso reporta diferentes ingresos en taquilla”.¹⁰⁶ En ese sentido vale recordar lo que explica tal

¹⁰³ *El Universal*, 2 de febrero 211, sec. I, p. 2.

¹⁰⁴ *Idem*

¹⁰⁵ EFE, “Va *El Infierno* al festival de Goya”, México, *Milenio*, sección Hey, 21 de noviembre de 2010, p. 6.

¹⁰⁶ Notimex, “*El Infierno* recauda más de 76 mdp”, México, en *El universal*, sección Kiosko, 28 de octubre de 2010, p. 8.

clasificación: “La letra “C”, de acuerdo con los criterios emitidos por la Secretaría de Gobernación, se le da a aquellas películas que pueden contener terror detallado, alto grado de violencia o violencia cruel, conductas sexuales explícitas, adicciones y consumo de drogas”.¹⁰⁷

Respecto a ello el director se defendió e hizo ver: “ [...] la discrecionalidad del organismo dependiente de la Secretaría de Gobernación para otorgar la clasificación “C” a *El Infierno*, tras considerar que otras películas como *Bastardos sin gloria*, *El profeta*, y *Celda 2111*, también contienen violencia pero recibieron el respaldo para que las pudieran ver jóvenes menores de 18 años con clasificaciones B y B15, respectivamente”.¹⁰⁸ La clasificación que de alguna manera altera el horario de proyección afectó la obra porque “[...] por la duración de 143 minutos, se limita el número de funciones que puede tener en los cines, máximo tres o cuatro”¹⁰⁹ No obstante destaca el cineasta “Se ha mantenido tan bien debido al boca a boca”¹¹⁰ Y abundó sobre un fenómeno novedoso al respecto, derivado por el mundo de la Internet: “Ha sido increíble cómo las redes sociales han cambiado el modo de percibir las reacciones sobre la película; no lo había experimentado hasta ahora”,¹¹¹ lo cual devino en una forma de revertir los probables tipos de censura. Pero no sólo eso, antes del estreno, comentó el director, la experiencia en dicho sector: “El avance de la película se subió a la web el 11 de julio pasado, pero tuvo un fuerte incremento la semana pasada, al

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Omar Cabrera, “Afirma RTC que el infierno es C por escenas vioeltas2, en *Reforma, k sección Frente, México*, 3 de septiembre de 2010, p. 10.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Jorge Caballero, “Paradójico que elijan mi película pese que no le gustó a Calderón: Estrada”, en *La Jornada*, espectáculos, México, 29 de septiembre de 2010, p. 8.

alcanzar 21 mil 832 reproducciones en el portal de FXI comunicación, mientras que en el sitio oficial de la cinta se alcanzó 3 mil 171 visitas”.¹¹² El dato se incrementó semanas después “En YouTube se habían registrado 246 mil visitas a los diversos cortos de la cinta, mientras que en el Twitter fue el tema del momento”.¹¹³ Incluso en una revelación paradójica: “La película también empezó a circular de manera ilegal en la piratería a 10 pesos, con todo y lo que el hecho implica era romper el bloqueo de la censura”.¹¹⁴

En ese mismo rumbo Estrada destacó que en contraste con lo que ocurrió aquí, donde en algunos casos se ha pretendido atacar y minimizar el filme:

Ha venido a México [la prensa internacional] a entrevistarle, pues en territorios como Francia e Inglaterra llama la atención que un cineasta haya retratado otra visión de la llamada guerra contra el narcotráfico en México. [...] Vinieron del *New York times*, y de *Los Angeles Times* (Estados Unidos), de *Le Figaro* (Francia), del *The Guardian* (Inglaterra) y hasta *Al Jazeera* (la televisora árabe). Ellos miran [a la película] un poco como contrapunto del discurso oficial. Han venido periodistas que no son de espectáculos, sino de política, de *LA Times*, por ejemplo, vino la que fue corresponsal de guerra en Iraq y Afganistán que quieren poner en contexto lo que ocurre aquí en México¹¹⁵.

Luego de que la película *El Infierno* fuera clasificada para adultos: “C”, en un caso poco común algunos senadores llevaron el asunto a discusión a la cámara y no sólo eso solicitaron a RTC que reconsiderara la clasificación que se

¹¹² “Agrada su tráiler en la red”, en *Reforma*, sección Gente, México, 9 de agosto de 2010, p. 9.

¹¹³ Cristian de la Cruz, “Llena salas y causa polémica”, en *Récord*, sección Circo, México, 7 de septiembre de 2010, p. 2.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Idem.*

le dio, para tal efecto, acaso “En un hecho inédito, el Senado abrió un plazo de una semana para que sus senadores vayan al cine y voten el próximo martes si pide no que se modifique la clasificación de la película *El Infierno*, del director Luis Estrada”.¹¹⁶ Entre los senadores que promovieron tal iniciativa estaban Carlos Sotelo, presidente de la Comisión de de Radio y Televisión del Senado y María rojo, presidenta de la Comisión de Cultura, ambos se entrevistaron con Héctor Villarreal, en ese entonces, subsecretario de Normatividad y Medios. La solicitud planteada por los senadores sostuvo, entre otros, un argumento: “Era en el sentido de que la cinta pudiera ser vista por adolescentes a efecto de ampliar el rango potencial de audiencia, considerando que dicha película puede ser un medio para sensibilizar y concientizar a los jóvenes sobre los riesgos de incursionar en el narcotráfico y el crimen organizado”,¹¹⁷

Aunque en otra dimensión, Estrada gusta de recordar que ese estigma lo ha seguido desde hace tiempo y recuerda que incluso “Uno de mis géneros favoritos es el de mafias, de una manera u otra, hace años, había rodado mi cabeza por hacer una película de este tipo. En 1986, cuando estudiaba en el CUEC (Centro de Estudios Cinematográficos) nos corrieron a Alfonso Cuarón y a mí por hacer *Vengeance is mine*, película de gánsters en inglés. [Las autoridades] pensaban que éramos mala influencia para los demás”¹¹⁸

¹¹⁶ Heliodoro Cárdenas y Angélica Mercado, “Deberán senadores ver *El Infierno*”, para votar la clasificación de la cinta”, en *Milenio*, sección Hey!, 8 de septiembre de 2010, p. 4.

¹¹⁷ Carlos Quiroz, “Sigue clasificación C2, en *Excélsior*, sección Función, México, 2 de octubre de 2010, p. 7.

¹¹⁸ Jhonathan Garavito, “Arde entre humor y realismo”. en *Reforma*, sección Primera fila, México, 3 de septiembre de 2010, p.6.

Después de la controversia de la clasificación con Gobernación y la petición de los senadores, RTC decidió mantenerla en el género ya designado, lo cual generó discusiones que criticaron la medida, Rafael Aviña en su columna Paraíso perdido, expuso: “Las autoridades de RTC asignaron a *El Infierno* la clasificación ‘C’ quizá porque la podredumbre, la violencia y el abuso de autoridad que muestra es demasiado verista y provoca vergüenza”¹¹⁹ María Rojo, por su parte afirmó que “el concepto de censura sigue estando presente como antes, sin embargo, ahora se manifiesta a través de la clasificación de las películas”.¹²⁰ El columnista Víctor M. Tolosa, destacó al respecto que “Me da más risa saber que la Secretaría de Gobernación negó darle una clasificación más baja a *El Infierno*, pues arguye que hay mucha violencia, sexo explícito y demás cosas que podrían alterar a los jovencitos, por eso se quedó con la clasificación ‘C’. oigan entonces deberían darle también clasificación a las revistas, periódicos, y noticieros porque a diario nos dan una buena dosis de muertos, sangre, baleados”.¹²¹

Por su parte Luis Tovar, desde su columna Cinexcusas destaca que la película de Estrada ha dividido a la opinión pública respecto al factor violencia llevado a la pantalla, y se concentra en un punto: “Triste manera, por otro lado, de verificar una vez más que la ficción en general y el cine en particular, poseen una fuerza expresiva y una capacidad de impacto en la conciencia tanto individual como colectiva, que en ciertos casos rebasa ampliamente a las que detenta la manifestación simple y llana de los hechos tal y cuales son en los medios *ac hoc*,

¹¹⁹ Rafael Aviña, “El infierno aquí y ahora”, en *Reforma*, México, 3 de octubre, 2010, p. 2.

¹²⁰ Ivett Salgado, “Mantienen a *El Infierno* con clasificación C”, sección Hey!, México, 12 de octubre de 2010, p. 5.

¹²¹ Víctor M. Tolosa, La columna: *El Infierno*, en *Excélsior. sección Función*, México, 4 de octubre de 2010, p. 10.

sean impresos o electrónicos”.¹²² Mientras Víctor Ugalde señala: “Lo que perjudicó seriamente a *El Infierno* en su comunicación con el público mexicano, es la fecha que le ofrecieron los exhibidores para su estreno: septiembre, es de los meses más bajos para asistencia. En un mes de verano se obtienen 26 millones en taquilla y en septiembre escasamente se llega a 10 millones”.¹²³ Y añade:

Recuerdo que en tiempos no lejanos, cuando existía la Compañía Exhibidora de Teatro SA y se quería censurar una película que molestaba al PRI gobierno, de manera discreta se programaba la película en la semana 16 al 23 de diciembre, otra mala fecha, en la cual los mexicanos se ausentan de la salas de cine por las fiestas y las compras. Se estrenaba y después se decía que nadie quiso verla y por ese motivo salía de inmediato. ¿Estaremos siguiendo a los viejos tiempos de las manos de los neompresarios?¹²⁴

Por otra parte, en un gesto proveniente de la esfera política, para contrarrestar lo que interpretaron como censura, los asambleístas del PRD, acordaron promover la película promoviendo proyecciones en sus respectivas delegaciones, cineclubes e incluso se solicitó que el filme se proyectara en el campus de la UNAM.¹²⁵

En lo que toca al valor fílmico de *El Infierno*, Víctor Ugalde señala que “Sobre la calidad de la película no hay duda alguna. Su director Luis Estrada mantiene su oficio y calidad narrativa que lo han caracterizado en su trilogía del

¹²² Luis Tovar, “El de todos tan temido”, Cinexcusas, en *La Jornada*, sección Espectáculos, México, 19 de septiembre de 2010, p. 13

¹²³ Víctor Ugalde, “*op. cit.*”

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Raúl Llanos, “Los asambleístas del PRD promoverán *El Infierno el atentado*”, en *La Jornada*, espectáculos, México, 28 de octubre d 2010, p. 9ª.

poder”.¹²⁶ En una crítica bastante peculiar también se llegó a decir del filme que esquemáticamente tenía muchos problemas que la hacían una cinta difícil, y que “Eso [era] muestra el desconocimiento de [la manera] de contar una historia [por parte de Estrada] en conflicto ascendente”¹²⁷ El crítico, también señala que la película “no maneja el género con sutileza, y pasa de la comedia a la tragedia o del realismo al surrealismo, sin sentido de lo que es la estructura dramática, [y más aún] porque la película pudo ser mejor si hubiese estado estructurada desde su montaje.”¹²⁸ En otra opinión por ese sendero, sin dar datos duros al respecto, Raúl Ruiz Venegas y Víctor García Peña desde *unomasuno* aventuran: “Como fiasco calificó el público la película *El Infierno México 2010* [sic.], un verdadero ‘churro’ que pasará sin pena ni gloria y sólo es un buen momento para ganar dinero explotando el morbo de la gente”.¹²⁹

En cuanto a su éxito en taquilla se supo que: “El filme *El Infierno* se alza como la más exitosa en taquilla de aquellas [cintas] que se estrenaron en el mes patrio”.¹³⁰ El crítico Rafael Aviña propuso una opinión de tal éxito: “[La película] se convirtió en una de las más taquilleras del año debido a su falta de complacencia y a su vigor argumental para retratar los horrores de un país corrupto, cobarde e ignorante. Un filme que dejó muy atrás las prescindibles obras del Bicentenario; todas ellas de enorme producción pero de escasas ideas”.

¹²⁶ Víctor Ugalde, “Atizando el fuego de... El Infierno”, en *La jornada*, sección espectáculos, México, 15 de septiembre de 201, p. 8.

¹²⁷ Jorge Gallardo de la peña, “Largo camino hacia el final”, en *Milenio*, sección Cultura, México, 18 de septiembre, de 2010, p. 36.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ Raúl Venegas y Victoria García Peña, “Decepciona la cinta El Infierno de Luis estrada”, en *unomásuno*, sección Cultura, México jueves 9 de septiembre de 2010, p. 19.

¹³⁰ Minerva Hernández “Triunfa la película *El Infierno* en el año del Bicentenario”, en *Reforma*, México, sección Gente, p. 25.

Respecto al contexto en que se proyecta la película de los festejos centenarios de la Independencia y Revolución mexicanos Luis Estrada señala: “El clímax de la historia ocurre justo la noche de ese día del Grito, y en ese universo llamado San Miguel Narcángel hay una confrontación de mucha violencia, y de alguna manera es el resumen de todo lo que la película plantea a lo largo desarrollo. Y a lo largo de la trama de alguna forma está varias veces mencionado ese contexto de las fiestas, las conmemoraciones, las celebraciones”.¹³¹ Su postura como director fílmico frente a la conmemoración histórica queda acuñado en el eslogan que promociona la película: “[Estrada] explica que el eslogan del filme dice ‘México 2010: El infierno, nada que celebrar’”¹³² De todas las aristas que dejó ver la película *El Infierno*, Luis Tovar puso el acento en una discusión añeja y deja la interrogante a debate: “Empero, la presencia del Infierno en cartelera vino a actualizar, así sea de modo subrepticio, la cuestión de si el cine ‘debiera’ concretarse a ser un mero entretenimiento, o lo que viene a ser lo mismo, una vía franca a la evasión a la realidad”.¹³³

¹³¹ Columba Vértiz de la fuente “‘El infierno, de Luis Estrada’, retrato de México, en *Proceso*, México, marzo 1 de marzo de 2010.

¹³² *Idem*

¹³³ *Idem.*

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 2010.
- Acevedo, Esther (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México, la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2002.
- Alanís de Anda, Enrique, *Historia de la arquitectura mexicana*, México, Gustavo Gili, 1995.
- Alcocer, Alfonso, *La campana de Dolores*, México, Departamento del Distrito Federal, 1985.
- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós, 1990.
- Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.
- Arqueología mexicana, arqueología e identidad nacional*, núm. 100, México, Editorial raíces, noviembre-diciembre de 2009.
- Aumont, Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, México, Barcelona, Paidós, 1990.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano, en la época de oro y después*, México Grijalbo, 1993.
- , *La herética del cine mexicano*, México, Océano, 2006.
- Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Argentina, Nueva Visión, 1991.
- Balandier, Georges, *El poder de las escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, España, Paidós, 1994.
- Barranco, Bernardo, *La Santa Muerte*, México, *La Jornada*, 1 de junio de 2005.
- Barthes, Roland, “Le message photographique”, en *Communications* núm., 1 Seuil, 1961.
- Bartra, Roger, “La crisis del nacionalismo en México”, *Revista mexicana de sociología*, núm., 3, julio-septiembre, México, IIS-UNAM, 1989.
- , *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 2000.
- Basave, Agustín, *Mexicanidad y esquizofrenia, los dos rostros del mexicano*, México, Océano, 2010.

- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1985.
- Béjar Navarro, Raúl, *El Mexicano, aspectos culturales y psicosociales*, México, UNAM, 1979.
- Benjamín, Thomas, "La Revolución con mayúscula", en *La Revolución Mexicana, memoria, mito e historia*, México, FCE, 2003.
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, México, Taurus, 1999.
- Berlin, Isaiah, "Nacionalismo: pasado olvidado y poder presente", en *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*, México, FCE, 1983.
- Bloch, Marc, *La sociedad feudal*, vol. 2, México, UTEHA, 1953.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Bourdieu, Pierre, "Sobre el poder simbólico", en *Intelectuales, política y poder*, Argentina, UBA/EUDEBA, 2000.
- , "Violencia simbólica y luchas políticas", en *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, México, Alianza, 1989.
- Brea, José Luis (editor), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- Baudrillard, Jean *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, España, Antrophos, 2000.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, México, FCE, 2013.
- Carpizo, Jorge, *El presidencialismo mexicano*, México, Siglo XXI, 1978.
- Carrillo y G., Abelardo, *Campanas de México*, México, UNAM- IIE, 1989.
- Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1989.
- Castoriadis, Cornelius, "El campo de los social históricos", en <http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES>.
- Castoriadis, Cornelius, *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*, Argentina Eudeba, 1998.

- , *La institución imaginaria de la sociedad*, T. I, Argentina, Tusquets, 1983.
- , *La institución imaginaria de la sociedad*, T. II, 1988.
- Chavalier, Jean y Alain Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, España, Herder, 2009.
- Chartier Roger, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Chine-Lehmann, Dalila, “Los patios de las escuelas primarias como espacios del aprendizaje de la ciudadanía mexicana”, en *Amérique Latine, Histoire & Mémoire*, París, Les Cahiers ALHIM, 2012, revista electrónica: <http://alhim.revues.org/4314>
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, España, Ediciones Siruela, 2000.
- Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, México, FCE, 1992.
- Corominas, J. , *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, E spaña, Gredos, 2002.
- Cosío Villegas, Daniel, *El sistema político mexicano. Las posibilidades de cambio*. México, Joaquín Mortiz, 1980.
- Cousins, Mark, *La historia del cine*, Barcelona, Blume, 2005.
- Crespo, José Antonio, *Contra la historia oficial*, México, Debate, 2010.
- Cuadriello, Jaime, “Visiones en Patmos Tenochtitlán. La mujer águila”, en *Artes de México, Visiones de Guadalupe*, núm. 29, México, Artes de México y el mundo, S. A., 1999.
- Dallal, Alberto, *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1986.
- Danto, Arthur, “The death of art”, en Berel Lang, *The death of Art*, EU, Nueva York Haven Publishers, 1984.
- Dávalos Orozco, Federico *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996.
- De Ita , Fernando (coordinador), *Teatro mexicano contemporáneo*, México, F CE, 1991.
- De la Cueva, Alicia Azuela, *Arte y Poder*, México, El Colegio de Michoacán/FCE, 2005.
- De los Reyes, Aurelio, “El nacionalismo en el cine”, en *Nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1986.

—, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 2002.

Debroise, Olivier, “Mexican Art on Display”, en Carl Good y John V. Waldron, *The effects of the nation: Mexican art in an age of globalization*, Philadelphia, Temple University Press, 2001.

Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.

—, *La imagen tiempo*, Barcelona, Paidós, 2004.

Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, FCE, 1989.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, DRAE, 2000.

Dosse, Françoise, *La historia en migajas. De los Anales a la Nueva Historia*, México, UIA, 2006.

Duby, George, *Historia social e ideología de las sociedades*, Barcelona, Anagrama, 1976.

Echevarría, Nicolás, *El memorial del 68*, documental, D VD, Programa 1: “El milagro mexicano”, 55 min., productor: México, UNAM, 2008.

Eckman, Teresa, *Neomexicanism. Mexican figurative painting and patronage in the 1980's*, EUA, University of New Mexico Press, 2010.

Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1999.

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

El Universal, “El afeminamiento en la literatura mexicana”, 21 de diciembre de 1924.

Elias, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE, 2009.

Enciclopedia Hispánica, Vol. 2, 1990, USA, Enciclopedia Britannica, Publisher, 1990.

Enciclopedia Ilustrada ESPASA, Madrid, Espasa-Caple, 1975.

Febvre, Lucien, *Los combates por la historia*, Barcelona, Ariel, 1970.

Fernández Bravo, Álvaro, *La invención de la Nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

Fernández Polanco, Aurora, "Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades", en Valeriano Bernal, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Edición, A. Machado libros, S.A., 2005.

Fernández Violante, Marcela, "Emilio el Indio Fernández *In memoriam* 1904-2004", en *Estudios cinematográficos*, núm. 26, México, CUEC-UNAM, 2005.

Fernández, Adela, *El indio Fernández. Vida y mito*, México, Panorama, 1986.

Ferro, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Figueroa, Gabriel, *Memorias*, México, Pértiga-UNAM, 2005.

Florescano, Enrique, "Notas sobre las relaciones entre memoria y nación en la historiografía mexicana", en *Historia mexicana*, octubre-diciembre, Vol. LII, núm. 002, México, COLMEX, 2003.

—, Enrique, *Espejo mexicano*, México, FCE/CNCA/Fundación Miguel Alemán, 2002.

—, *Imágenes de la patria*, México, Taurus, 2005.

—, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, México, FCE, 2000.

—, *Memoria mexicana*, México, FCE, 2002.

—, *Nexos*, México, Nexos, 1 de julio de 2010.

Foster, Hal, "Funeral para el cadáver equivocado", en *Mil palabras. Letras y artes en revista*, EUA, Universidad de Texas, núm., 5, 2003.

Gadamer, H., G. Durand, et al. *Diccionario de hermenéutica*, España, Universidad de Deusto, 1998.

García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Tomo 4, México, U de G, IMCINE, CONACULTA, 1986.

Gombrich, E.H., *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, FCE, 1999.

—, *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación simbólica*, España, Phaidon Español, 1979.

González Flores, Laura, "Fotografía mexicana contemporánea un modelo para armar", en: Issa María Benítez Dueñas, *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias, (1960-2000)*, México, CONACULTA, 2004.

González Mello, Renato, "El régimen visual y el fin de la Revolución", en Esther Acevedo (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2002.

González Obregón, Luis, *Los procesos militar e inquisitorial del padre Hidalgo y otros caudillos insurgentes*, México, Ediciones Fuente Cultural, 1953.

González, Luis, "Patriotismo y matriotismo, cara y cruz de México", en Cecilia Noriega Elío (editora), *El nacionalismo en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1992.

Grupo Mira, *La gráfica del 68, homenaje al movimiento estudiantil*, México, Grupo Mira, 1981.

Gubern, Román, *Historia del cine*, vol. 1, España, Lumen, 1973.

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

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "El papel de las artes en las identidades nacionales", en *Historia mexicana*, México, C OLMEX, vol. L III, n.º 2, octubre-diciembre, 2003.

Hernández, Julián, "Al fin y al cabo...El Indio", en *Estudios cinematográficos*, n.º 26, México, CUEC-UNAM, 2005.

Historia del cine, Barcelona, Blume, 2010.

Hjort Mette y Scott Mackenzie (editors), *Cinema y Nation*, USA, Routledge, 2000.

Hobsbawm, Eric, *Los ecos de la Marsellesa*, Barcelona, Crítica, 1992.

—, "Identidad", en *Revista internacional de filosofía política*, España, Antrophos, n.º 3, mayo, 1994.

—, *Naciones y nacionalismo desde 1870*, Barcelona, Grijalbo, 1991.

—, y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.

Imbert, Gérard, *Cine e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra, 2010.

García Rojas, Irma Beatriz “El cuerno de la abundancia: mito e identidad en el discurso sobre el territorio y la nación mexicanos, en *HISTORIES(S) de l'Amérique latine*, www.hisal.org/viewarticle.php?id=28, 2005.

Jesús Barbero, Martín, “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, núm. 10 México, UAM Xochimilco, 1983.

Jullier, Laurent, *El sonido en el cine, Imagen y sonido: un matrimonio de conveniencia*, España, Paidós, Colección: Los pequeños cuadernos de “Cahiers du Cinéma”, 2007.

Jung, Carl G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1980.
Kohn, Hans, *Historia del nacionalismo*, México, FCE, 1949.

La metamorfosis condenada, el arte mexicano de los 80's (1983-1988), DVD, 45 min., México, Clío TV, 2008.

Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe, La formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 1995.

Le Goff, Jacques, *Hacer la historia*, T. 3, Barcelona, LAIA, 1979,

—, *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*, México, Paidós, 1991.

León Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1997.

Leyda Jay, Kino, *Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

Liandrat-Guiges, Suzanne y Jean-Louis Leutrat, *Cómo pensar el cine*, Madrid, Cátedra, 2003.

Magaña Esquivel, Antonio, *Teatro mexicano del siglo XIX*, México, FCE, 1992, p. 8.

Manrique, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, CNCA, 2000.

María Félix II, *Todas mis guerras, La Doña*, México, Clío, 1993.

Matos Moctezuma, Eduardo, “El México prehispánico y los símbolos coloniales”, en *Arqueología mexicana, Arqueología e identidad Nacional*, núm. 100, México, 2010.

Medrano Castillo, Juan José y José Manuel Villalpando (Coordinadores), *Historia de los símbolos patrios*, México, Secretaría de Gobernación, 2008.

Miquel, Ángel, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México*, México, UNAM, 2012.

Monsiváis, Carlos, "Función corrida (el cine mexicano y la cultura popular urbana)", en: José Manuel Valenzuela Arce, *Los estudios culturales en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

—, *Apocalipstick*, México, Rando House Mondadori, 2009.

—, *La cultura mexicana del siglo XX*, México, COLMEX, 2010.

Morin, Édgar, *El cine o el hombre imaginario*, España, Seix Barral, 1972.

Moxey, Keith, "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización", en Moya Laura y Margarita Olvera, "Conmemoraciones, historicidad y sociedad: Un panorama sociológico para la investigación" en *Independencia y Revolución: pasado presente y futuro*, México, UAM-FCE, 2010.

Mraz, John, "Photographing political power in Mexico", en Will G. P ansters, *Citizens of the Pyramid. Essays in Mexican Political Culture*, Amsterdam, Thela Publishers, 1997.

Nava, Carmen e Isabel Fernández, "Usages et réinterprétations du blason mexican", en Aliñe y Pierre Rango (coordinadores) *L' image au mexique*, París, L' Harthattan/CEMCA, 2001.

Nava, María del Carmen e Isabel Fernández Tejero, "El grito de Dolores y la campana de la Independencia. Reseña histórica del festejo patriótico y el símbolo nacional", en: Arturo Gálvez Medrano y Felipe Gálvez Cancino (coords.) *Pensar el futuro de México, Colección conmemorativa de las revoluciones centenarias/El significado histórico de las revoluciones centenarias*, México, UAM, 2010.

Nora, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, 3 Tomos, París, Gallimard, 1992.

Pacheco, José Emilio, *La poesía del siglo XIX-XX*, México, Promexa, 1992.

Paranaguá, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine en América Latina*, México, FCE, 2003.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad, Posdata, Vuelta al laberinto de la soledad*, México, FCE, 1999.

—, *El peregrino en su patria*, México, FCE, 1992.

—, *Los hijos del Limo*, Colombia, La oveja negra, 1985.

Pérez Monfort, Ricardo, "Muralismo y nacionalismo popular, 1920-1930", en *Memoria del Congreso Internacional de muralismo*, México, UNAM, 1999.

—, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS, 1994.

—, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México, CIESAS, 2007.

Pérez Vejo, Tomás, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, España Ediciones Nobel, 1999.

—, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, España, Ediciones Nobel, 1999.

Pozas Horcasitas, Ricardo, “El final del horizonte: La muerte simbólica de la Revolución Mexicana”, en: *Independencia y Revolución, contribuciones en torno a su conmemoración*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.

Pross, Harry, *Estructura simbólica del poder*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

—, *La violencia de los símbolos sociales*, Barcelona, Antrophos, 1983.

Ramírez, Fausto, “la construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico”, en: Stacie G. Widdfield (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México, la amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, T. II, México, CONACULTA, 2004.

Rancière, Jacques, *La fábula cinematográfica*, Argentina, Paidós, 2000.

Revista digital *Biblioteca de las Indias*, www.lasindias.com

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

Rioux, J. Pierre y J.F. Sirinelli, *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1999.

Rius, *El arte irrespetuoso, historia incompleta de la caricatura política*, México, Radmon House Mondadori, 2010.

Rivas Moreno, Yolanda, *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1980.

Rodríguez Prampolini Ida, et al., *Catálogo de la exposición: Leopoldo Méndez, Artista de un pueblo en lucha*, México, CEESTEM-IIIE, 1981.

Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

—, *History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film*, EUA, American historical review, 93, núm. 95, dic. 1988.

Rueda Smithers, Salvador, “Escudo nacional. Historia de un símbolo que unifica”, en *Relatos e historia de México*, México, Raíces, 2014.

Russo, Eduardo, *El cine clásico*, Buenos Aires, Manantial, 2008.

Sánchez Cabello, Erika Wendy, *Los usos de la plástica mexicana en Río Escondido*, Tesis, México, Facultad de Filosofía y Letras- UNAM, 2007.

Scherer, Julio, *Los presidentes en su tinta, por Naranjo*, México, Ediciones Proceso, 1998.

Salmerón Sanginés, Pedro “El mito de la riqueza de México: variaciones sobre un tema de Cosío Villegas” en: *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, núm. 26, México, UNAM-IIH, nov.-dic., 2003.

Smith, Anthony, *Nacionalismo y modernidad*, España, ISTMO, 2000.

—, “Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de identidades nacionales”, en *Revista mexicana de sociología*, México, UNAM-IIS, 1998.

—, *Nacionalismo y Modernidad*, Madrid, Istmo, 2000.

Stam, Robert y Ella Sota, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002.

—, y otros, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, España Paidós, 1999.

Subversiones de la memoria, documental, DVD, disco 2, 55 min., “El movimiento estudiantil del 68 y la Escuela Nacional de Artes Plásticas”, México, MUAC-UNAM, 2008.

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

The new Encyclopedia Britannica, Vol. 4, USA, The University of Chicago, 1993.

Tibol, Raquel, “Expediente Leopoldo Méndez”, en *La Jornada semanal*, domingo 18 de agosto de 2002.

Toledo, Graciela, *Lo que el viento a Juárez*, México, Era, 1986.

Tortajada Quiroz, Margarita, “Los nacionalismos en la danza: construcción del cuerpo social e individual”, en Raúl Béjar y Silvano Héctor rosales (coordinadores), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, México, UNAM/Plaza y Valdés, 2010.

Tuñón Pablos, Julia, “Ritos y ritmos urbanos en el cine de Emilio Fernández”, en *Cahiers d'études romanes, nouvelle serie núm 19*, Francia, Aix-Marseille Université, 2008.

—, “La edad dorada del cine mexicano”, en *Somos*, núm. 194, México, Edit. Televisa, 2000.

—, *En su propio espejo. Entrevista con Emilio “El Indio” Fernández*, Correspondencia, México, UAM, 1988.

—, “Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los iconos de nación en México: apuntes para un debate”, en *Historias*, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 65, septiembre-diciembre de 2006.

—, “Emilio Fernández: un regard derrière les grilles”, en Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinema mexicain*, París, Editions du Centre Pompidou paris, 1992.

—, “Juárez y Maximiliano: dos caras de una moneda en el imaginario fílmico del cine clásico mexicano”, en Josefina Zoraida Vázquez (coordinadora) *Juárez, historia y mito*, México, COLMEX, 2010.

—, “Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia”, en *Historias*, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, núm., 55, México, INAH, mayo-agosto, 2003.

—, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio Indio Fernández o la obsesión por la educación”, en *Historia mexicana*, México, COLMEX, vol. XLVIII, núm. 2, octubre-diciembre, 1998.

—, “Torciéndole el cuello al filme”, en Mario Camarena y Lourdes Villafuerte, *Los andamios del historiador*, México, INAH, 2000.

—, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Fernández*, México, CONACULTA-IMCINE, 2003.

Uribe, Eloísa (coordinadora), *Y todo... por una Nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México. 1761-1910*, México, INAH, 1987.

Vasconcelos, José, *Textos. Una antología general*, México, SEP-UNAM, 1982.

Vázquez Mantecón, Álvaro, “Alegorías, metáforas y símbolos, en el cine sobre la Revolución mexicana”, en *Caravelle, cahiers du monde hispanique et Luso-Bresilien*, París, Press Universitaires, núm. 97, 2011.

—, “El monumento a la Revolución en el cine, algunos momentos significativos en la construcción resistencia a una imagen fílmica del Estado mexicano”, en *Revista fuentes humanísticas, Dossier nacionalismo y cultura*, México, UAM, 2005.

Vázquez, Josefina, *Nacionalismo y educación en México*, México, COLMEX, 1970.

Villalpando, José Manuel, *La Virgen de Guadalupe: una biografía*, México, Planeta, 2004.

Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos?, Diversiones y vida social en la ciudad de México, durante el Siglo de las Luces*, México, FCE, 1987.

Vitali Valentina y Paul Willemen, *Theorising national cinema*, UK, Palgrave, Macmillan, 2006.

Wood David, “Cine mudo, ¿Cine nacional?”, en Claudia Arroyo Quiroz, James Ramey y Michael K. Schuessler (coordinadores), *México imaginado, Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México, UAM, 2011.

Zemon Davis, Natalie, *Historia social*, núm. 10, España, Fundación Instituto de Historia Social, 1991.