

# VER LA HISTORIA

Aproximaciones a las relaciones entre el cine y la historia

Alfonso Ortega Mantecón (coordinador)







# VER LA HISTORIA

---

Aproximaciones a las relaciones entre el cine y la historia



# VER LA HISTORIA

---

Aproximaciones a las relaciones entre el cine y la historia

Alfonso Ortega Mantecón (coordinador)



*Ver la historia. Aproximaciones a las relaciones entre el cine y la historia*

Primera edición, febrero de 2022.

ISBN: 978-607-99719-0-8

D.R. © Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México, A.C.  
Avenida Instituto Técnico Industrial número 60, interior 1, Colonia Agricultura,  
Alcaldía de Miguel Hidalgo, México, Ciudad de México, C.P. 11360.

Esta publicación presenta los resultados de investigaciones científicas y contó con dictámenes de expertos externos, de acuerdo con las normas editoriales de la **Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México, A.C.**

Cada capítulo de esta obra colectiva es responsabilidad única y exclusiva de su autor o autores. Las opiniones expresadas por el autor o autores no necesariamente reflejan la postura del coordinador del libro.

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Este libro se publica sin fines de lucro. Queda prohibida su venta. Editado en México  
*/ Edited in Mexico.*

# ÍNDICE DE CONTENIDOS

**Presentación** 11

**El cine y la historia, una relación compleja** 15

El cine y la historia: el espectáculo fílmico como fidelidad espacio temporal 17  
*Yolanda Mercader Martínez*

Cine y Música: una aproximación desde la historia del cine silente en Morelia 31  
*Claudia Minelli Campos Guzmán*

Cuando el cine narrativo se convirtió en cine documental 41  
*Flor de Liz Mendoza Ruíz*  
*Hugo Israel López Coronel*

Ver el pasado. Reflexiones sobre la escritura fílmica de la historia en 57  
documentales sobre la Masacre de Margarita Belén (Argentina, 1976)  
*Elias Zeitler*

**El cine y la historia en México** 73

El general Cárdenas y el cine 75  
*Ricardo Pérez Montfort*

La ideología mestizante en la representación cinematográfica 107  
de la escuela: el caso de *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1948)  
*Jorge Rodríguez Molina*  
*Rodrigo Zárate Moedano*

Juan Orol, el surrealismo hecho imagen: el lado B de la historia mexicana 121  
*Ileana Díaz Ramírez*

El filme *Olimpiada en México*, un hito en la historia de los 133  
documentales oficiales de los juegos olímpicos  
*José Antonio García Ayala*  
*Blanca Margarita Gallegos Navarrete*

¡Cuidado, Blue Demon! Los monstruos en el cine de luchadores como representación simbólica de un terror mexicano <i>Adrián Sebastián Reyes Tapia</i>	149
Suavecita: <i>espectro</i> homosexual no normativo en el filme <i>Ciudad al Desnudo</i> de Gabriel Retes <i>Miguel Ángel Barrón Gavito</i>	161
Cuentos chinos en la pantalla: discursos fílmicos de segregación, exclusión, integración e inclusión en torno a las comunidades chinas en México <i>Rocío González de Arce Arzave</i>	175
<i>Sonora</i> (2019). La migración a Baja California de comunidades chinas <i>Rosa Herlinda Beltrán Pedrín</i>	191
Las representaciones de la vejez en el cine mexicano a partir de 1940 <i>Juan Pablo Vivaldo</i>	207
<b>El cine y la historia, una visión desde el cine internacional</b>	219
Jesús elevado a Jesucristo. Dolor, amor y fe en el cine <i>Alma Guadalupe Corona Pérez</i>	221
<i>Ahora sé qué sintió Juana de Arco...</i> Análisis histórico-fílmico de <i>La Pasión de</i> <i>Juana de Arco</i> de Carl Theodor Dreyer. Una aproximación <i>Alma Jazmine De Saavedra Corona</i>	235
La teoría marxista en el filme <i>Tiempos modernos</i> (Charles Chaplin, 1936) <i>Alfonso Ortega Mantecón</i>	249
El cine soviético durante la revolución guatemalteca (1944-1954) <i>Patricia Lepe</i>	261
Testimoniar la vulnerabilidad. Política del afecto y la memoria en <i>El Premio</i> (2011) de Paula Markovitch <i>Daniel Ruiz Luján</i>	275





# PRESENTACIÓN

Parafraseando lo explorado por Pierre Sorlin, el cine goza de gran valor como medio de comunicación y como expresión artística gracias al hecho de que es capaz de transmitir lo que una sociedad confiesa o reniega de sí misma. De este modo, el séptimo arte funge como una valiosa herramienta, fuente o vestigio para los estudios de carácter histórico. En el celuloide han quedado plasmadas las inquietudes, preocupaciones, convicciones, ideologías e intereses de sus realizadores al mismo tiempo que de los espectadores mismos. Más allá de ser una vía de divertimento, de ocio y de distracción, el cine puede ser visto también como el receptáculo de la memoria de lo que fue, de lo que es y de lo que se espera que sea.

Las conexiones entre el cine y la Historia son tan antiguas como la misma historia de este medio. De manera cercana a lo que ocurrió con la literatura, la Historia fue la encargada de proporcionar a los diferentes creadores y cineastas las temáticas e ideas sobre las cuales se erigirían múltiples diégesis fílmicas en los primeros filmes. Nerón, Juana de Arco y María de Escocia se convirtieron en algunos de los personajes cuyas vidas fueron recuperados por los pioneros del cine en sus cortometrajes, con los que se experimentaba y daba a conocer este nuevo soporte para contar una historia.

El cine, en cierto modo, ha sido el responsable de otorgar un rostro a aquellos personajes o individuos de quienes no existe algún vestigio pictórico o fotográfico; al mismo tiempo, se ha encargado de dar voz a quienes por mucho tiempo permanecieron en un profundo anonimato sin que sus historias de vida fueran difundidas; ha fungido como fiel testigo de múltiples acontecimientos —funestos o joviales— que se han presentado en el andar de la humanidad en el siglo XX y en estas primeras décadas del XXI.

Un filme —sea documental o de ficción—, perteneciente a cualquier género cinematográfico —drama, comedia, terror/horror, ciencia ficción, etc.—, es capaz de convertirse en una valiosa fuente de estudio en torno a la Historia, puesto que en todo producto mediático es posible encontrar presente una imborrable huella o una carga ideológica a través de la cual puede construirse un complejo entramado epistémico. En cierto modo, la misma concepción caleidoscópica del cine le permite ser entendido o leído desde diferentes posturas u ópticas. Bajo esta lógica, al ser un medio de comunicación, una industria cultural, una vía de expresión artística, un lenguaje, así como una herramienta de adoctrinamiento, de denuncia o de propaganda; el cine puede ser considerado como una fuente relevante para los

estudios históricos gracias a su misma diversidad y a las múltiples lecturas que se pueden realizar de cualquier cinta o filme.

El presente libro *Ver la historia. Aproximaciones a las relaciones entre el cine y la historia* parte de las premisas e ideas mencionadas párrafos atrás que establecen una conexión sólida e irrompible entre estas dos disciplinas y campos del conocimiento. La publicación se deriva del I Coloquio Interdisciplinario de Cine e Historia convocado por la Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México en abril de 2021, donde cerca de cien académicos, investigadores y estudiantes unieron sus esfuerzos para explorar los múltiples entramados de la relación existente entre el cine y la historia.

Esta publicación reúne 18 textos en donde se estudian los vínculos entre el séptimo arte y la historia de la humanidad. En el primer apartado titulado “El cine y la historia, una relación compleja”, se presentan cuatro capítulos con una aproximación teórica a las conexiones entre ambas disciplinas. En esta parte del libro se estudia el papel de la música en las películas silentes proyectadas en Morelia; así como la cada vez más nebulosa frontera entre el cine documental y el cine de ficción; al mismo tiempo que el primero de estos grandes géneros cinematográficos queda afianzado como fiel testigo de aquellos acontecimientos e injusticias vividas alrededor del mundo.

El segundo apartado, “El cine y la historia en México”, se encuentra conformado por nueve textos de carácter interdisciplinario que se centran en el estudio de un fenómeno o de un acontecimiento particular dentro de la historia de la producción fílmica nacional. En estas páginas el general Lázaro Cárdenas coexiste con la decidida maestra encarnada por María Félix en *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1948); así como con el peculiar imaginario surrealista de Juan Orol; con los monstruos a los que se enfrentaron las grandes figuras del pancrático mexicano dentro del cine de luchadores; con las comunidades chinas que migraron al territorio —geográfico y fílmico— local siendo víctimas de la marginación y de la discriminación. Al mismo tiempo, este segundo bloque explora la representación de la vejez y de la homosexualidad dentro de la filmografía mexicana.

Finalmente, la tercera parte de este libro, “El cine y la historia, una visión desde el cine internacional”, da cabida a cinco textos que plantean las mismas inquietudes e interrogantes en torno a la relación entre el cine y la historia en producciones creadas fuera del territorio nacional. Las múltiples representaciones de Jesucristo en la larga historia del medio; la mirada de una Doncella de Orleáns inmortalizada por Carl T. Dreyer; el uso de Charles Chaplin del cine para construir una crítica marxista a los medios capitalistas de producción; la presencia y el consumo de filmes soviéticos en la Guatemala revolucionaria; y la consideración del cine como una vía de aproximación a los relatos de las infancias vulnerables en contextos políticos adversos son algunas de las temáticas que integran este bloque.

Ante todo, *Ver la historia. Aproximaciones a las relaciones entre el cine y la historia* busca convertirse en un exhorto a considerar y a ver al cine con una mirada que vaya más allá de una concepción lúdica o de entretenimiento. En cambio, cada uno de los textos que conforman este libro, invitan a contemplar al séptimo arte como un producto complejo que trae consigo la impronta imborrable de la espacio-temporalidad en la que una película vio la luz, de quienes colaboraron en ella y de la misma audiencia que la consumió, estudió, sintió y disfrutó.

*Alfonso Ortega Mantecón*



# **EL CINE Y LA HISTORIA, UNA RELACIÓN COMPLEJA**



# El cine y la historia: el espectáculo fílmico como fidelidad espacio temporal

*Yolanda Mercader Martínez*<sup>1</sup>

En 1916 el futurista Marinetti señaló:

El libro medio absolutamente nostálgico de conservar y comunicar el pensamiento, hace mucho tiempo que está destinado a desaparecer, como las catedrales, las torres, los museos, el ideal pacifista... El cinefotógrafo, deformación alegre del universo, desarrollará la sensibilidad, proporcionará el sentido de la simultaneidad y de la omnipresencia. Reemplazará a la revista, siempre pedante, el drama siempre previsto, al libro, siempre aburrido (Ferro, 2003: 7).

La vinculación del cine y la historia se observa desde varios puntos de vista. Algunos de ellos se han debatido ampliamente, como las representaciones cinematográficas que recrean eventos históricos en particular, o el análisis de una determinada película, ya sea en su totalidad o un fragmento para explicar un determinado hecho histórico, todos estos estudios manifiestan plenamente la relación del cine y la historia.

Este ensayo tiene dos objetivos: analizar brevemente la vinculación de la historia y el cine y el segundo es observar la relación entre el cine y la historia en México, para reconocer al cine como fuente documental, pero también cómo el cine ha producido discursos cinematográficos donde las imágenes representadas tienen un enlace con ciertos hechos coyunturales de la realidad mexicana.

La relación del cine y la historia se ha dado desde el primer momento que surgen las imágenes en movimiento Étienne Jules Marey, Eadweard Muybridge o Jules Janssen, necesitaron de ellas para confirmar sus hipótesis sobre fisiología animal y humana, el registro de las imágenes en movimiento admitió constatar y agregar información, transfigurándose en fuente documental para la historia y la ciencia.

La historia considera actualmente a los documentos audiovisuales como textos etnográficos que permiten rastrear testimonios, que funcionan como indicadores de los procesos sociales y sus dinámicas, el interés por examinarlos con la misma intención crítica con la que nos acercamos a los informes escritos.

---

<sup>1</sup> Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana. Maestra titular de cine en el Departamento de Educación y Comunicación. Carrera de Comunicación Social. Coordinadora del Área de Cine Mexicano y Cine y género.

Si al inicio los historiadores consideraban sólo a los filmes de corte documental como admisibles para la historia, y desechaban al cine de ficción por considerar que no encerraba verosimilitud, ahora se ha demostrado que sirven para ilustrar y narrar la experiencia humana, representando y creando situaciones culturalmente específicas (Grau, 2001: 11). Es decir, el cine se considera como dispositivo de representación y como documento social y como imagen de la realidad.

El cine constituye un testimonio, no tanto por reflejar plenamente una sociedad, sino por su función como indicador, de procesos mentales, dinámicas posibles y respuestas mayoritarias. Un filme representa fragmentos de la realidad, les da sentido, los hace funcionales dentro de una historia y los reúne en una nueva unidad y por ello es una fuente para la historia.

Como cualquier otro componente de lo social, el cine forma parte de la historia que se va haciendo cada día, entendida como relación de nuestro tiempo. El cine da la posibilidad de hallar el valor que puedan tener las imágenes como documentos o testimonios, admite reflexionar sobre los cambios que imprimen cada una de las imágenes que el cine captura.

Los historiadores han utilizado al cine como una fuente de representaciones, las películas son documentos, es decir, presentan hechos, interpuestas entre un suceso y las personas que quieren enterarse de lo que ocurrió, sirven para comunicar información, un filme simula el movimiento, es tiempo y revela una paradoja de los estudios históricos. Lo que distingue las obras cinematográficas de las otras representaciones es la intervención del tiempo. En principio, la Historia procura evocar el pasado gracias a la cronología que pone en orden los hechos. Pero la escritura, instrumento tradicional del historiador, no permite traer el flujo del tiempo a la imaginación del lector. En ocasiones los historiadores sólo hacen uso exclusivamente de la parte lingüística de las películas, diálogos, subtítulos, comentarios, pero con ello se reduce las posibilidades de análisis ya que sólo se toman en cuenta las palabras, la película se inmoviliza y se sustrae al tiempo.

Las películas y cualquier documento, textos o imágenes, son como todas las representaciones, una simplificación e interpretación, su elaboración depende de la personalidad de quien la realiza, de su conocimiento del tema, del destinatario al cual se dirige, pero las películas ofrecen una dimensión más visible. El cine ofrece a los historiadores un modo de reflexionar sobre las fuentes que utilizan y sobre los conceptos de los cuales se sirven. Es necesario enfatizar que las imágenes de una película no tienen gramática, evolucionan rápidamente y nos revelan lo visible de una época. El cine es un productor y, a la vez, un borrador de hechos visibles, que a la vez esconde hechos no visibles que generalmente es algo de lo cual no se quiere hablar, pero que está presente en el filme, pero no observado (Sorlin, 2016: 4).

El cine y la historia siempre han mantenido una relación, ambas disciplinas se apoyan en fuentes y documentos para narrar, aunque la última lo hace en forma erudita citando referencias, mientras que el cine cuenta lo que ha pasado, pero dando diferentes versiones, pero ambas tratan de reconstruir el pasado, buscando el origen de los problemas para poder ofrecer una visión de los hechos y en algunos casos imaginar un posible futuro. Pero hoy en día, la inspiración de la imagen, del filme, reescrito en la gran pantalla, toma el relevo de las formas escritas, tiende a sustituirlas, apoyada en el poder de los medios de comunicación (Ferro, 2008: 6).

La fuerza de la imagen fílmica consiste en que muchas ocasiones substituye a las demás manifestaciones que suscita el análisis del pasado. El cine nos ha ofrecido multitud de versiones sobre un mismo hecho, y muchas veces esas imágenes nos dotan de una mayor información que el documento escrito, ofreciéndonos la comprensión de hechos que han marcado a generaciones con representaciones que están presentes en la memoria histórica y en el imaginario colectivo con mayor presencia que el documento o testimonio escrito.

Reconocer al cine como documento se debió fundamentalmente al cine soviético que lo consideró como arte y medio educativo, así como a la aportación de la *Nouvelle Vague*, que consideraron a la cinematografía como medio para expresar ideas, y ofrecer su visión de la historia.

Marc Ferro señala que hay varias formas de vinculación del cine y la historia, la mayoría de las películas reproduce muy a menudo las corrientes dominantes del pensamiento en donde están inscritas, muchas veces haciendo una crítica, adquiriendo el filme una posición ambivalente sometiendo al espectador a reflexionar sobre el tema. Una de las formas es cuando el cine quiere reconstruir acontecimientos, donde muchas veces el análisis del hecho no es el objeto, sino que éste es solo el pretexto para construir una intriga. Otra posición son los directores que dan su propia visión de una situación determinada o en caso contrario la película sirve como un objeto de exploración. Pero también hay películas que ayudan a conservar hechos del pasado, él las denomina películas-memoria, donde habría que enfrentarse a dos géneros cinematográficos: el documental y la ficción, ya que cada uno de ellos se articula y funciona de una manera diferente. El primero dependerá de la selección de testimonios y documentos que se incluyan en el filme, el segundo nunca dependerá de los apoyos exteriores o en imágenes tomadas por otros en el pasado, sino de lo que ellos reconstruyan libremente en un microcosmos revelador o el análisis de un suceso, por medio de establecer un contexto, y una idea motriz que guía la narración para comprender la historia o denunciar o criticar determinados eventos. Los dos géneros toman en cuenta las diversas formas del uso del lenguaje cinematográfico, que dan un sentido a la narración.

Una película no es sólo el reflejo de su época, sino que pertenece a ella creando figuras, fenómenos, modos de ser, ejerce acción en ella. El historiador debe tener en cuenta no sólo los informes, críticas, sino también las ideas, gustos, modas, temas que el cine ha impuesto y que él mismo utiliza. Esta es la única forma como un filme es apreciado adecuadamente en forma objetiva, concreta, observando lo particular de los hechos no reproducidos, confrontándolos con la definición de presupuestos teóricos, las películas son textos, que sirven de estimulantes al historiador que le sugieren y abren horizontes.

La imagen en movimiento como especificidad del cine, se distingue de otras fuentes informativas gracias al flujo del tiempo que emplea en su discurso posicionándolo como un auxiliar documental para la investigación que ofrece puntos de vista únicos. Por ello el cine se encuentra en una nueva reconsideración como un auxiliar de la investigación.

La sociedad actual, a partir de las dos últimas décadas del siglo XXI, ha quebrado una gran cantidad de paradigmas que parecían inmutables en el pasado. Una cultura esencialmente que se ha visto rebasada por el imperio absoluto de lo visual (o mejor dicho: audiovisual), sus supuestos valores han dejado de existir o, en el mejor de los casos, han pasado a segundo orden. Por ello se hace necesario reflexionar sobre el lugar que tiene el cine como fuente documental, con el objeto de revisar al cine ante las posibilidades infinitas de los nuevos derroteros de la era digital.

## **Los teóricos: El cine y la historia**

Varios autores han destacado por sus debates sobre la relación del cine y la historia. Uno de ellos es Sigfried Kracauer, quien propone como método establecer una relación entre determinados filmes con las coyunturas que permitieron su producción y, con ello, obtener el sentido a un tema concreto de investigación, los resultados parecen inevitables, por eso Marc Ferro, otro historiador preocupado por la relación entre el cine y la historia, propone que a cualquier investigación del cine debe ubicarse en su contexto coyuntural, no hay que buscar las coincidencias sino lo contrario, ello nos ayudará a encontrar lo no dicho. Los dos métodos según Pierre Sorlin tienen defectos porque desconocen los elementos fílmicos y sacan conclusiones limitadas. Es decir, el cine ofrece exploraciones de las más diversas procedencias para construir el discurso cinematográfico, mismas que pueden interpretarse de muchas formas dependiendo del objetivo del historiador y del conocimiento que tenga sobre el tema y a quien dirija los resultados.

Establecer la relación del cine y la historia desarrollada por Kracauer ofrece un análisis con base en una película entera, tomándola como un testimonio o como un texto que refleja el espíritu o la atmósfera de la época en la cual fue rodada. Esta metodología conlleva a utilizar necesariamente las palabras, imágenes, ideas que

circulaban en ese entonces; es decir, son tan sólo algunos agentes reveladores parciales.

Estos dos autores insisten en la relación del cine y la historia, Sigfried Kracauer señala que el cine es la documentación del mundo, ya que toda película ofrece un retrato de la sociedad que lo circunda y refleja de forma más directa la mentalidad de una nación, su producción depende de un grupo de trabajo colectivo y su consumo es difundido a nivel masivo, lo que le agrega una dimensión colectiva que refuerza al cine como perfecto testimonio social.

Es por ello que el filme, al ser un producto colectivo, señala la idiosincrasia de un grupo social al cual se dirige su consumo. Insiste en que el cine refleja las tendencias psicológicas, es decir los estados de la mentalidad colectiva que subyacen en la conciencia. El cine saca a la luz el silencio, lo escondido, lo subterráneo; la cámara registra automáticamente los "jeroglíficos visibles" de la vida interior de un grupo social por medio de los gestos y los comportamientos de los actores dentro de la trama. El cine es capaz de integrar los testimonios de la historia y esto se explica con tan solo ver las producciones y tendencias del cine en diversas épocas, retrata la mentalidad y se convierte en testigo y fuente para entender a las sociedades o para entender ciertos comportamientos de la sociedad.

Marc Ferro nos ofrece al cine como un indicador de los procesos mentales, de sus dinámicas posibles y de respuestas mayoritarias, es un contra análisis, porque nos muestra las partes que la sociedad no quiere reconocer abiertamente. El filme testimonia la realidad a través de un lenguaje propio movilizandolos masas, adoctrina, contra documenta o glorifica. Cada sociedad interpreta o hace una lectura del filme, destaca aspectos, unos sobre otros y acepta propuestas o no.

Es decir, cada película nos da a conocer o nos sugiere por medio de sus relatos, lo que la sociedad misma piensa de ella, de su pasado, de los otros. La imagen (estilo) ayuda a consideraciones reveladoras, pero también nos da las posibilidades para oponernos o rebelarnos ante lo que observamos; es decir, el cine es espejo, pero también un arma. Toda película puede leerse de diferentes formas, cada sociedad interpreta o destaca unos aspectos, todo depende del contexto donde se lee en tiempo y espacio. El cine es un indicador útil para conocer el sustrato ideológico que predomina en una formación social.

El cine es una construcción que capta una época un fragmento del mundo exterior, lo reorganiza, lo dota de coherencia y produce un sentido. Una sociedad nunca se presenta en la pantalla como tal, sino como formas expresivas del tiempo y de las elecciones del director, el cual toma en cuenta las expectativas de las audiencias y la propia noción de cine que se requiere en su presente.

Toda película es una representación donde se resalta la singularidad de lo que se reproduce, por lo que lo hace tener un valor documental o por lo menos es una forma de reinterpretación de algo, es reconstruir la realidad por medio de una historia donde se hacen significativas las cosas, es un retrato más completo, porque

permite la comprensión, al registrar, personajes, hechos o acontecimientos bajo una lógica, el cine habla y permite entender la realidad.

Pierre Sorlin insiste en que el cine es parte de la industria cultural y un medio masivo de comunicación, donde las películas ofrecen una representación por medio de una imagen de la sociedad, pero sólo son fragmentos seleccionados, los cuales tienen sentido y los hace ser funcionales, cuando se integran a una historia que los reúne en una nueva realidad. Es decir, el cine hace visible, lo que se puede fotografiar y lo que los espectadores esperan ver, revela hábitos y esquemas mentales. Hace visible lo que la sociedad considera representable, muestra los límites de la percepción de una determinada época, señala lo importante, pero a la vez lo prohibido, lo desatendido. Por ello el cine es una fuente para la historia, ya que es una construcción lingüística dotada de una determinada convencionalidad, funciona con normas productivas concretas, criterios estéticos, códigos comunicativos y manifiesta fines ideológicos, económicos y expresivos.

Cada película nos da a conocer un fragmento de la realidad, pero lo ha reorganizado dándole coherencia, encarnando en sus imágenes sentimientos, deseos y aspiraciones que muchas veces una sociedad no sabe, pero el filme confiesa, es la parte latente, la narración cinematográfica da sentido, conserva el sentido de las cosas, pero sin duda alguna responde las expectativas del director, de la industria y los espectadores.

En cada película el término “lo visible” según Pierre Sorlin, no existe porque lo que está frente a nuestros ojos es solo una parte que se seleccionó, por lo tanto “el cine es un productor y a la vez un borrador de hechos visibles” (Sorlin, 2016: 21). Pero cada cinta nos presenta lo “no visible” algo de lo que no se quiere hablar, pero está presente, que lo puede inferir el espectador, el investigador, el historiador, pero que no debe confundirse con “lo no mostrable” porque esta categoría tiene un fundamento cultural y depende de cada sociedad lo que se acepta ser mostrado y lo que no.

Para el historiador las películas tienen la misma función que el resto de fuentes documentales, el filme es un punto de arranque, es un estimulante que le ayuda a reaccionar, “el cine sugiere y abre horizontes” (Sorlin, 2016: 7). Es decir, el cine como fuente documental requiere de la búsqueda de metodologías para realizar investigaciones, es la gran apuesta del cine y la historia.

## **El cine y la historia**

Si reconocemos que el cine es una fuente documental para la reconstrucción de hechos, situaciones o personajes de la historia, tenemos que enfrentarnos como investigadores a una selección de películas que integran nuestro *corpus* de análisis por medio de dos géneros básicos: la ficción y el documental, cada uno de

ellos vehicula una producción de sentido misma, que le da sentido a la información que integran sus relatos.

La ficción y el documental se mueven en dos territorios desiguales ya que todo filme ficcionaliza una realidad preexistente por la elección del punto de vista, pero todo filme documenta su propio relato, para hacer parecer verdad. Entonces, la distinción radica en sus estrategias de producción de sentido: mientras el cine de ficción es un acto de parecer verdad, el cine documental tiene como objetivo crear u ofrecer verdad. Pero ambos establecen estrategias persuasivas para que el espectador tenga diferentes lecturas en el mismo momento de reconocer al género cinematográfico.

Así, el cine documental es concebido como un relato que muestra una veracidad, algunas veces de hechos desconocidos, el cine lo que ha hecho es organizar el caos visual darle una estructura y presentarlo. Algunos autores consideran que todo documental es histórico porque todo lo que describe o reproduce el filme ya pasó y que al ser proyectado está resucitando el pasado y revalorándolo, aunque muchas veces el documental sólo sugiere, con el objeto de que el analista o espectador reaccione ante los simulacros presentados.

El documental no recurre a la estructura dramática para contar historias, ya que éstas son tomadas directamente de la realidad. El documental está basado en una investigación formal e intenta filmar la realidad en el momento mismo de la acción de la manera más objetiva posible. Mientras que la ficción gracias a la estructura dramática, tiene la posibilidad de crear mundos e historias verosímiles que modifican la realidad. La ficción posee el control de todos los elementos narrativos, los cuales ayudan a su significación y apoyan el punto de vista del realizador.

No obstante, la ficción y el documental comparten similitudes en la forma de tratar la realidad. Algunos documentales recurren a técnicas propias de la ficción como la puesta en escena o al uso de actores para la recreación de eventos que no fueron filmados o que son imposibles de filmar. Por su parte la ficción no solo cuenta historias que han sido imaginadas, sino también ha llevado a la pantalla historias reales que han sido ficcionalizadas para su exhibición. Las distintas estrategias de producción de sentido permiten diferenciar a ambos géneros. Por un lado, la ficción busca un pacto de verosimilitud con el espectador quien acepta creer la historia como ficticia, pero verosímil; en cambio, el documental busca un pacto de veracidad con el cual el espectador sabe que lo que está viendo es verídico.

El cine de ficción ha desarrollado el cine histórico, es un género cinematográfico caracterizado por la ambientación en una época determinada; donde los hechos y personajes representados son reales o ficticios, en algunas ocasiones son recreaciones cinematográficas de la biografía de algún personaje histórico relevante o adaptaciones de algún texto histórico o literario, o también se utiliza la época como un marco de ambientación para el desarrollo de cualquier

relato, ya sea como anécdota o para la comprensión de los hechos que se narran o bien centrarse en un acontecimiento de importancia histórica

Es evidente que muchos de los directores se han mostrado interesados en las reconstrucciones de eventos históricos, por medio del cine podemos señalar a Sergei Eisenstein, quien para darle autenticidad y fidelidad al hecho histórico que narra en la película de *El Acorazado Potemkin* (1925), requería al buque el cual ya no existía, pero localizó a su buque gemelo “Los doce apóstoles” el cual estaba anclado y en malas condiciones por estar siendo utilizado como depósito de productos mineros, restaurándolo con exactitud del original, logró movilizarlo 90 grados para poder realizar las tomas que exigía el drama.

Es importante destacar que el cine ha señalado en algunos periodos específicos una tendencia a desarrollar películas con la clara intención de documentar la realidad, podemos citar el Neorrealismo Italiano o el Cinema Verité, ambas corrientes tenían la intención de presentar imágenes que fueran análogas a la vida misma o reflexionar sobre hechos que tal vez no se habían representado en forma suficiente.

## **Las fuentes documentales y el cine mexicano**

Las primeras aportaciones que establecen una relación entre el cine y la historia es sin duda alguna el trabajo realizado bajo la dirección de Emilio García Riera quien logra la compilación de la filmografía nacional a través de los 18 volúmenes en su *Historia documental del cine mexicano*, fuente indispensable para el estudio del cine mexicano. Bajo la misma temática está la compilación realizada por Moisés Viñas: el *Índice general del cine mexicano* (2005); así como el *Diccionario de directores del cine mexicano* de Perla Cuik (2000). Recientemente se han publicado tres volúmenes que continúan el trabajo de García Riera bajo el título de *Memoria Filmica* realizados por Eduardo de la Vega y publicados por la Universidad de Guadalajara. En el área de las aportaciones a la reconstrucción de la historia del cine mexicano las obras de Jorge Ayala Blanco y Emilio García Riera, son las fuentes fundamentales para el estudio del cine mexicano.

Otra aportación a las fuentes documentales del cine la realizó la historiadora Eugenia Meyer a través de su proyecto de historia oral dedicado al cine mexicano, quien rescató testimonios, compilando información por medio de entrevistas sobre los protagonistas de la industria cinematográfica nacional, así como de actores, productores, directores, escenógrafos, etc. Los resultados se publicaron en los *Cuadernos de la Cineteca* en diez volúmenes, mismos que nos dan la oportunidad de conocer información para la construcción de múltiples interpretaciones históricas analíticas, bajo las miradas de los participantes de la industria cinematográfica nacional.

También la Universidad de Guadalajara ha apoyado la relación de la historia y el cine, entre algunas de sus obras se destaca su colección *Cineastas de México*, que coordinó Emilio García Riera, que da cuenta de extensas biografías de algunos cineastas en México. Cabe señalar que todas estas fuentes documentales fueron realizadas por historiadores, con ello que el vínculo entre el cine e historia es indisoluble. En épocas recientes, Lauro Zavala ha impulsado la investigación introduciendo el análisis cinematográfico por medio de nuevas teorías, así como realizando compilaciones bibliográficas de investigaciones relacionados con el cine, y promoviendo los resultados mediante congresos, y coloquios.

## Cine mexicano y la historia

Pierre Sorlin afirma que gracias al cine, los hechos históricos dejarán una huella en el porvenir. Se podrá reproducirlos naturalmente, no sólo en su época, sino también para las generaciones futuras, y, agrega, el cine no crea de nuevo épocas que no pueden volver. Es, para los historiadores, un auxiliar, insisto, sólo un auxiliar que no reemplaza lo escrito. Pero es también un auxiliar indispensable que fuerza al historiador a que reflexione sobre los presupuestos de su trabajo y sobre la naturaleza del cambio a lo largo de los siglos (Sorlin, 2016: 7).

Es por ello que es necesario señalar algunos ejemplos de cómo la historia y el cine se han presentado en algunos filmes de producción nacional donde pueden observarse algunas de las posiciones teóricas señaladas por los autores mencionados en el presente texto.

Podemos señalar directores que han centrado casi todo su trabajo cinematográfico en reconstrucción de hechos históricos de México en el género de la ficción, como Felipe Cazals que ha recreado eventos como en *Canoa* (1976), *Las Poquianchis* (1976), *Ciudadano Buelna* (2012), *Chicogrande* (2009), *Las vueltas del citrillo* (2006), *Digna... hasta el último aliento* (2004), *Su alteza serenísima* (2000), *Kino: la leyenda del padre negro* (1993), *Los motivos de Luz* (1985), *Bajo la metralla* (1982), *La güera Rodríguez* (1977), *El apando* (1975), *Los que viven donde sopla el viento suave* (1973), *Emiliano Zapata* (1970), *Leonora Carrington o el sortilegio irónico* (1965), por señalar algunos de sus trabajos cinematográficos.

El cine mexicano ha desarrollado desde el cine silente un género donde combina tanto la ficción como el documental que denominamos "Ficción documentada", actualmente se ha observado un incremento en su producción, cuya estructura narrativa ofrece un enfoque particular. Consideramos que estas producciones cinematográficas son recursos y fuentes documentales de interés para trabajos analíticos bajo la mirada de los historiadores.

La importancia de la ficción documentada es que dota de veracidad a la historia de ficción con ayuda de elementos documentales. El mostrar locaciones reales donde sucedieron los hechos; no sólo es reflejo del apego que se tuvo con el

acontecimiento real, sino que consigue retratar el México de diferentes épocas, donde el espectador puede ver representada su propia realidad, provocando un sentimiento de identificación y empatía, pero a la vez nos permite conocer hechos históricos de nuestro país, pero con una mirada crítica.

Hay que precisar que hay una diferencia entre la ficción documentada y la “docuficción”. Esta última es un documental que se complementa con una ficción; mientras que la ficción documentada es una ficción que se complementa con documental para apoyar algún punto de vista que sostiene el relato. La ficción documentada expone un punto de vista del realizador sobre un acontecimiento real, pero agrega para apoyar su historia elementos visuales documentales; es decir, es una modalidad de construcción cinematográfica para registrar hechos reales de una forma distinta al documental, no obstante, su análisis ofrece un nuevo reto para ser utilizada como fuente para la historia.

El cine de ficción siempre ha buscado recrear sucesos históricos, pero la primera ficción documentada en México fue realizada, desde su origen reconstruyendo un hecho real: el duelo a muerte entre los diputados Francisco Romero y Fernando Verástegui, un duelo de pistola en el Bosque de Chapultepec (Bernard, 1896). Más tarde Salvador Toscano filma la representación teatral de *Don Juan Tenorio* en 1889, se puede considerar un filme documental porque recrea la representación, pero a la vez era ficción porque mostraba únicamente el desempeño de los actores (ITESM, 2006).

Enrique Rosas nuevamente combina los géneros cinematográficos, había filmado el fusilamiento de los integrantes de la banda del automóvil gris en 1919, hecho que incorporó más tarde a la puesta en escena de ficción donde recreaba la historia de estos malhechores, donde se señala por medio de una elipsis definida la leyenda “la escena del fusilamiento es real” dato que enfatiza la historia como si fuera un documental. También se hace el señalamiento de que uno de los actores (que se interpreta a sí mismo) participó en la captura real de la banda; es decir, es una ficción documentada que implica para el historiador una lectura y un análisis específico.

*Torero* (Velo, 1955) es otra ficción documentada, donde se usan estrategias del cine documental, como el narrador homodiegético y la inclusión de personajes reales y de corridas de toros para solventar su estructura dramática que corresponde a un cine de ficción, pero la parte documental es la que le otorga verosimilitud a la historia. Por supuesto que al ser una de las primeras películas independientes de México le agrega un valor adicional al filme. El mismo Torero Procuna, admitió en una entrevista que en varios momentos estuvo confundido entre sus datos biográficos reales y los creados para la ficción.

*Cascabel* (Araiza, 1977) es una ficción que refuerza su argumento gracias a la participación de actores sociales reales que eran los pobladores del lugar donde se desarrolla la historia (Lacandones). La película logra un gran efecto porque gran

parte de ella es documental, lo que le da verosimilitud y realismo a una trama ficticia, pero el contexto es real, además de exponer una argumentación convincente sobre el papel del cineasta, donde el dilema del personaje es aceptar plegarse a los intereses del productor y con ello falsear el documental o mantenerse firme en su postura como documentalista y no claudicar a sus convicciones ideológicas.

Aunque esta forma de construcción cinematográfica no es exclusiva de México, sí podemos pensar que su presencia en nuestro país, puede estar fundamentada en la experiencia de los cineastas que comprenden que algunos temas políticos, sociales, e históricos deben ser manejados con cierta delicadeza, para evitar la censura u otra consecuencia. La ficción en apariencia no causa enfrentamientos ideológicos a pesar de la inclusión de ciertas partes documentales para respaldar el relato y con ello evitan ser silenciados o mutilados. Podemos señalar otros ejemplos de ficción documentada en los filmes: *Colosio: el asesinato*, (Bolado, 2012), *Mexican Gangster* (Cravioto, 2013), *Presunto culpable* (Hernández, 2018), *Tlatelolco, verano del 68* (Bolado, 2012), *La cuarta compañía* (Arreola, 2016), *El más buscado* (Cravioto, 2015) y *La negrada* (Pérez, 2018).

En el panorama actual deberían agregarse las producciones denominadas “cine reciclado” que es la realización de películas con material preexistente para construir un nuevo discurso, los resultados son obras que toman una dirección completamente distinta a la que sugerían los materiales originarios, además su construcción se hace con base en materiales muy diversos, pero fundamentalmente con películas, donde el objetivo, duración y temática son totalmente libres. Su nombre ha ido variando desde “filmes sin película” o simplemente “filmes reciclados”, sus objetivos son multifactoriales, pueden variar y colocarse como parte del cine de vanguardia o experimental, expresión artística, manifestación crítica, estrategia de reapropiación o necesidad; pero todo filme reciclado es, en sí, una obra transgresora porque altera una obra ya creada, pero que sin duda alguna deberá ser contemplada como fuente para la historia.

El cine y la historia mantienen una relación permanente porque las imágenes representadas en las películas admiten historias de una larga duración y bajo la comprensión de un mayor número de individuos, mientras que los textos históricos reducen su conocimiento a grupos especializados o a individuos centrados en revisar algún acontecimiento, hecho o tema.

## **A manera de reflexión final**

Las condiciones actuales derivadas de la pandemia del COVID-19, nos han permitido observar que el consumo del cine ha aumentado, aunque su exhibición sea a través de múltiples plataformas o soportes. También se puede reconocer que gracias a la educación a distancia ha posibilitado a la academia integrar a estudiantes de otras latitudes con interés en la historia y el cine mexicano, lo que significa sin duda alguna

esto representa una renovación con nuevas miradas y perspectivas analíticas y amplía la relación del cine y la historia.

Otro factor que ha incrementado la difusión y consumo del cine mexicano son los catálogos de películas expuestos en las diferentes plataformas (Netflix, Amazon Prime Video, Cinépolis Klic, Filminlatino, Blim, Youtube, Clarovideo) donde generalmente tienen una sección dedicada a cine mexicano. Plataformas que — Netflix, Amazon Prime Video, Klic, entre otras— se iniciaron como grupos exhibidores, ahora son productores de películas nacionales y distribuidores internacionales, lo que significa que el campo cinematográfico señala nuevos derroteros para el investigador. Lo anterior nos ofrece una nueva posición con relación al cine y la historia, debido a la cultura de convergencia donde el discurso cinematográfico conlleva a los historiadores a generar contenidos fundamentados en su experiencia al consumir un filme, abriendo múltiples posibilidades de interpretación.

Hoy en día las imágenes nos invaden y nos representan, ampliando nuestra cultura visual, donde existen miradas múltiples y otras propias, llevándonos a repensar cuáles serán las posibilidades futuras del cine y cómo se vincularán con la historia, qué metodologías habrán de implementarse para la interpretación de las nuevas fuentes documentales que surjan del encuentro del cine y la historia.

## Bibliografía:

- Acosta, L. F. (1995). Entre la historia y el cine. Debates. *Anuario colombiano de historia social y cultura*. (22).
- Fernández, J. (1998). El cine y la historia. *Comunicar*. (11).
- Fernández Sebastián, J. (1989). *Cine e Historia en el aula*. Madrid: Akal.
- Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.
- \_\_\_\_\_ (1980). *El film, ¿un contra-análisis de la sociedad?* Barcelona: Editorial Gustavo Gil.
- \_\_\_\_\_ (2008). *El cine. Una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Grau Rebollo, J. (2001). Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de antropología*. 21(3).
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Romanguera, J. y Rimbau, E. (eds.). (1983). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Fontamara.
- Sorlin, P. (2016). Cine e historia. Una relación que hace falta repensar. *Revista de historia del cine*. (7).





# Cine y Música: una aproximación desde la historia del cine silente en Morelia

*Claudia Minelli Campos Guzmán*<sup>2</sup>

El presente ensayo deriva de una investigación de tesis de licenciatura que tiene como objetivo visualizar las formas en que se musicalizaba el cine dentro de la época denominada como silente. Por medio del caso de la ciudad de Morelia, se lograron identificar las formas en que la música y los músicos estuvieron presentes dentro e incluso fuera del recinto de proyección. Para poder llegar a los objetivos deseados se utilizaron herramientas de otras disciplinas, primordialmente de la sociología y la musicología. Lo que llevó a plantear una metodología apoyada entre la propuesta de Ginzburg acerca del paradigma indiciario y la interdisciplina, entendida esta como la conjunción planificada y sistematizada de los distintos enfoques interpretativos y cognoscentes del saber científico provenientes de distintas disciplinas, con el propósito de comprender y explicar, de forma simultánea, un fenómeno social amplio cuyo cause se desarrolló en una realidad pasada conformada por distintos niveles y dimensiones dentro de su operación funcional cotidiana (Ricouer, 2001).

Dicha conjunción se vio reflejada en el postulado de la articulación de teorías, conceptos y categorías analíticas, que permitieron determinar las causas, relaciones y procesos en torno al nacimiento del espectáculo cinematográfico y sus distintas formas de musicalización, algunas ya presentes dentro de los espectáculos teatrales, y otras que fueron forjadas desde la trashumancia hasta los años previos al inicio de la llamada época sonora.

Con el apoyo de las obras escritas por Carlo Ginzburg y de Hernández Sampieri la investigación se encaminó a lograr la conjunción indagatoria que permitió un acercamiento a distintas realidades (objetivas, subjetivas e intersubjetivas) por medio del planteamiento de un problema (Hernández, 2010), que en este caso fue conocer de qué manera se musicalizaba el cine en Morelia durante la llamada época muda del cine y cómo participaban los músicos tanto locales como de otras regiones, en el proceso. Por medio de la aplicación teórica del paradigma indiciario, se utilizaron fuentes como periódicos locales de la época,

---

<sup>2</sup> Licenciada en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Facultad de Historia. Candidata a Maestra en Estudios Históricos por la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente integrante del Seminario de Investigación Música y Cine, dirigido por el Maestro José María Serralde. Líneas de investigación: Historia regional del cine mudo, Cine y música durante el periodo "silente", Historia de las compañías cinematográficas en los orígenes del cine. Participante en diversos Coloquios con temática de cine e Historia del cine. Autora de artículos de difusión y divulgación, de los cuales el más reciente fue publicado por la Revista electrónica *Vivomatografías*, en su sexta entrega.

documentación oficial del Ayuntamiento de la ciudad, textos anecdóticos de personas de la época de estudio, así como fuentes bibliográficas.

Como si se tratase del rastro que dejan las huellas de algún animal del bosque sobre el suelo barroso y las hiervas dobladas por el peso y dimensiones de su cuerpo, la presente investigación tomó los indicios de aquellas primeras funciones de cine en la ciudad de Morelia, las notas periodísticas que hablaban de la destreza o infortunio por parte de la ejecución musical al pie de la gran pantalla, los nombres de los ejecutantes y algunas piezas teatrales y musicales encontradas en los documentos oficiales resguardados en el archivo histórico, y en menor medida el testimonio de las personas que tuvieron la oportunidad de presenciar aquellas funciones de cine. Todas ellas fueron las principales betas de información para la comprensión de los primeros pasos del arte audiovisual que en aquellos años se encontraba en proceso de consolidación.

Bajo el entendido de que la interdisciplina es el medio por el cual se logra dar diversidad de perspectivas para lograr el conocimiento científico, fue necesario echar mano de ella para dar al estudio mayor valor epistemológico y ontológico. Se utilizaron postulados sociológicos como la teoría de la sociabilidad de George Simmel, para comprender la parte recíproca que se observó al momento de combinar en el escenario imagen en movimiento con música, que conllevó a una conjunción ampliamente provechosa donde las dos artes se encontraban en una dinámica de reciprocidad al sumar técnicas y cualidades para obtener un mayor fin (Lamdruschini, 2014).

También se recurrió a la musicología para tomar herramientas que permitieran comprender la cultura musical de la época, los géneros primordiales, las técnicas más usadas en los escenarios y la dinámica del músico tanto de profesión como de afición. Con ello se pudieron reconocer las formas de acoplamiento y relación entre lo que fue una innovación tecnológica, el cinematógrafo, y una manifestación artística cuyos siglos de existencia le han permitido estructuras estéticas bien claras y manifestación e influencia en distintos ámbitos de la vida humana. La guía dentro de la utilización de dichas herramientas la lleva la ciencia histórica, ya que es ella de quien se obtienen las herramientas necesarias para adentrarse en los hechos del pasado, por medio del análisis de documentos, testimonios, periódicos, películas, imágenes, las cuales fueron las fuentes de la presente investigación.

## **El cine en su etapa trashumante**

El cine nació dentro de una etapa en la que en México había una muy buena variedad de espectáculos teatrales donde la música se encontraba presente en cada uno de ellos, la ópera, la zarzuela, orquestas sinfónicas y típicas plagaban las carteleras en los teatros de todo tipo en Morelia. (Mercado, 2006).

El cinematógrafo comenzó formando parte de los actos ofrecidos por las compañías de variedades que visitaban la ciudad, y que ya gozaban de una muy buena popularidad dentro del público moreliano. Aunque es cierto también que la novedad del cinematógrafo incentivó el nacimiento de nuevas compañías del ramo, quienes ofrecían como acto principal la presentación de la imagen en movimiento (De los Reyes, 2000). Dentro de los programas se anunciaba además de las vistas, números de baile, canto, zarzuelas, actos circenses y prestidigitación, por mencionar algunos. Dicha práctica se observaría a lo largo de la etapa muda del cine.

Las oberturas musicales y los intermedios, pareciera que fueron las presencias melódicas en esa etapa primigenia, aunque es probable que orquestas, quintetos, pianistas, o cualquier otro tipo de instrumentos, participaran en la musicalización de la cinta, incluso hubo casos en que se intentó dar sonido a las vistas por medio del fonógrafo, tal fue el caso de la presentación del empresario Augusto Delamare durante sus presentaciones en el año de 1901 dentro del Teatro Ocampo (Campos, 2021: 60).

Regularmente los músicos que se presentaban en las funciones formaban parte de dichas compañías y en ocasiones, al no contar con elementos propios se valían de los músicos de los teatros para amenizar sus espectáculos (Mercado, 2006). Los conjuntos musicales participaban en los diversos números que se presentaban, puesto que la proyección de vistas no era el único acto entre el repertorio de las mismas.

Las compañías de mayor renombre, por ejemplo la del español Carlos Mongrand, incluso llegaron a contratar a orquestas típicas regionales, así como a alumnos de las escuelas de música de Morelia, como era la costumbre de algunas compañías de ópera y zarzuela (De los Reyes, 1984). Las piezas musicales que se solían ejecutar en aquel entonces primordialmente eran valeses, música clásica y algunas melodías de dominio popular, producto de la creatividad en los géneros mexicanos.

Otra forma en que la música estuvo presente dentro de las proyecciones cinematográficas durante sus primeros pasos, fue por medio de pequeñas ejecuciones musicales como parte de una convivencia social ocurrida normalmente después haber concluido la función. En el caso de Morelia, “estás eran muy comunes en el Teatro Ocampo, en el espacio destinado a la cantina del inmueble, donde participaba lo más selecto de la sociedad de aquel entonces” (Campos, 2021: 61).

Por aproximadamente la primera década del cine en Morelia, las formas de musicalización ya expuestas formaron la etapa primigenia del espectáculo. En aquellos años descansa la época de las vistas cortas de apenas un poco más de un minuto de duración y de tandas de hasta cien vistas por función, donde el músico muy probablemente acompañaba a la imagen con piezas que se encontraran dentro del gusto del público asiduo al teatro, sin averiguar quizás si guardaba alguna

relación con lo reflejado en la cortina blanca. Pero la misma inercia de la evolución del espectáculo conllevó al músico a innovar y buscar nuevas formas de acompañamiento musical.

## **De los teatros a las primeras salas de cine**

Alrededor de 1906, comenzaron a instalarse en Morelia los primeros salones adaptados especialmente para proyectar cine, tales como el salón Morelos propiedad de los hermanos Alva (Ruíz, 2007), el Cine Club y el Salón París (Zavala, 2011). Como un fenómeno paralelo, se observa el interés por que la musicalización coincidiera con las intenciones argumentales de cada escena. Para ello se recurrió a utilizar piezas musicales con las que el público se sintiera identificado y que se encontraban dentro de los géneros musicales de moda durante la época

Al atractivo de la presentación de películas, que solían ser primordialmente norteamericanas e italianas, se le agregaba el hecho de que el público podía disfrutar de musicalizaciones que la prensa calificaba de “excelentes en su ejecución”. Del mismo modo la presencia de cuadros artísticos y ejecuciones musicales, sobre todo las acontecidas al interior del Salón Morelos, gozaban de mención diaria por parte del periódico *El Centinela* (Ruíz, 2007). En aquel espacio se llegaron a presentar talentosos artistas musicales como José Deas, el Cuarteto Michoacano, formado por los Señores “Profesores Nieto, Aulet, Alvarado y Collado, así como el Quinteto Morelos” (Campos, 2021: 78). Lo que puede apreciarse por medio de las notas periodísticas es que dichos músicos y los números de zarzuela, eran los de mayor agrado para el público moreliano, pues más de una ocasión se omitía el nombre de las películas a estrenar, no siendo así para el caso de los actos complementarios que en cada función se ofrecían.

Pianistas, violinistas, percusionistas, quintetos, cuartetos y pequeñas orquestas desfilaron por las salas de cine de Morelia. En los salones de mayor renombre participaban reconocidos maestros de las escuelas dedicadas a la enseñanza musical de Morelia, así como miembros de las más distinguidas familias de la élite local. Según las opiniones periodísticas, sus audiciones musicales gozaban de gran elogio pues demostraban una alta virtud en las ejecuciones de piezas clásicas, así como composiciones de alto valor melódico, que por lo regular, eran el goce de las clases alta y media. De esa forma, por medio del arte acostumbraban resaltar la distinción social (Campos, 2021: 71).

En los salones de los barrios, por otro lado, los músicos solían ser personas amantes del oficio, sin una formación profesional que les hiciese destacar dentro del gremio, pero que hacían gran impulso a la canción tradicional mexicana. También participaron algunos jóvenes estudiantes de las artes de Euterpe, quienes se aventuraron a experimentar con la ejecución de géneros y estilos musicales de reciente creación y que comenzaban a figurar entre las modas de la época, como la

canción romántica o composiciones populares mexicanas, producto de las populares orquestas típicas (Martínez, 2011).

Como lo fue en un principio, aún se presentaban actos de variedades junto con las proyecciones de películas, con la variante de que ahora no eran las compañías itinerantes quienes traían consigo todos los actos a presentar, sino que eran los artistas quienes buscaban lugares de presentación dentro de los salones de cine para participar en las funciones. La novedad entonces, no era sólo el estreno de la película o las películas, sino también la presentación de aquellos artistas quienes complementaron de manera diversa las funciones de cine en Morelia, con actos de baile, canto, actuación entre otros (Campos, 2021: 74).

Los nombres de los músicos partícipes de aquellos espectáculos aún están guardados en el anonimato, pues dentro de las notas periodísticas muy pocas veces se mencionan, lo más probable es que estos hombres e inclusive mujeres, hayan sido alumnas y alumnos de maestros de renombre como Ignacio Mier, Bernardino Álvarez del Castillo, Ignacio Bremauntz, Isaac Flores y Encarnación Payén (Martínez, 2004). Personajes que contaban con el agrado del público moreliano y que fungían como una especie de élite en las artes de Euterpe, pues eran los depositarios por excelencia de la difusión cultural de la ciudad, además ofrecían clases privadas y colectivas a miembros de la sociedad moreliana.

## **Los años veinte y la construcción de los cimientos del arte audiovisual**

Para la etapa más próxima a la llegada del cine sonoro, alrededor de la década de los veinte, por medio del caso moreliano se pudo notar el establecimiento de los cimientos de una cultura audiovisual. La musicalización de las películas era un elemento intrínseco de la función, las composiciones, improvisaciones y adaptaciones fueron las formas en que los músicos lograron dar realce a las sensaciones que pretendía transmitir lo proyectado en la gran pantalla.

Dentro de las salas de cine seguían siendo altamente populares los actos de variedades, en ocasiones como parte de las funciones cinematográficas y en otras como actos especiales, en vista del agrado que el público demostraba para con las mismas. A la diversidad que ya existía se sumó el teatro de revista, género escénico que tenía la capacidad de adaptar hechos populares de la realidad a números musicales. La gente lo utilizaba como un medio por el cual se informaba, de manera informal y chusca, de las circunstancias y personajes más destacables, de la vida política y el conflicto armado de la Revolución mexicana (Moreno, 1989).

Debido a que para este periodo las películas solían ser las mismas para todos los recintos independientemente de su categoría, lo que marcaba la distinción era la calidad del inmueble, la comodidad en su interior, así como los artistas que se presentaban en ellos, “virtuosos y profesionales o poco talentosos y ejecutantes aficionados o de poca instrucción en el gremio” (Campos, 2021: 112).

Para los años veinte se encontraban en función los Teatro Ocampo, el Salón Morelos y Teatro México, que fungían como los de mayor nivel de calidad y prestigio entre los habitantes de la ciudad, mientras que el Teatro Hidalgo y el Cine Universal eran reconocidos por su carácter de espacios de espectáculos dedicados al pueblo.

Es de suponerse, que además de su actuación como parte de la musicalización de las películas, los artistas también formaban parte de los actos escénicos en los que ejecutaban las piezas musicales de moda, además de las melodías que en cada región eran motivo de orgullo, y por ende, de gran solicitud entre el público que asistía a las funciones. Entre dichas interpretaciones era común, además de los relatos de la vida pública y política de la nación, las temáticas románticas y problemas sociales (familiares, cotidianos, anecdóticos). Por esa razón “fueron tres los géneros que prevalecieron en la revista: el naciente género campirano, género romántico y el género regional” (Moreno, 1989: 70).

A ello se agregarían ritmos extranjeros que eran influencia de las películas norteamericanas, las cintas más populares del periodo, paulatinamente para finales de los años veinte, podían escucharse dentro de las musicalizaciones de las películas ritmos parecidos al *fox trot* y el jazz, pero como fue con otros ritmos extranjeros, a un estilo muy mexicano, así como adaptaciones de piezas nacionales y de otros países a la musicalización de las películas. De la misma manera, aunque dentro de la pantalla se observaran situaciones muy cosmopolitas y de presencias modernas, los músicos adaptaban piezas musicales de ritmos nacionales como el corrido, la balada ranchera, el vals a la mexicana, para de alguna manera sopesar el vago conocimiento de la melodía exacta que requería la escena (De los Reyes, 1984).

Pero algo sí era seguro, ninguna película podía carecer de musicalización, “so pena de ser calificada como de pésima calidad e inclusive sujeta de ser penalizada por los miembros del cabildo de la ciudad, por carecer de música que amenizara la exhibición” (Campos 2021: 115). La música era entendida como una parte constitutiva de la película. El cine ya no podía ser entendido sin los músicos al lado de la pantalla dotándole a la cinta de aquella parte auditiva que le daba real sentido a las acciones de la trama. La imperante labor, para el caso moreliano, era realizada primordialmente por músicos de la ciudad, algunos más destacados que otros, y en su mayoría virtuosos y apreciados por el público que tuvo la fortuna de presenciar sus ejecuciones.

Como era de esperarse, debido a la poca concordancia de las melodías con lo visto en pantalla, el público esperaba que la música que en el salón se escuchaba fuera *ad hoc*, de ello dependía la calidad y fortuna de la presentación de una cinta, de poco servía que la película fuera anunciada como una maravilla de la cinematografía, si la música no estaba a la altura del arte reflejado en pantalla.

Era preciso para los empresarios de los cines contratar a músicos capacitados que lograran emular con su ejecución momentos cumbres en las cintas. Tal proeza

podría considerarse un arte dentro del arte, pues la adaptación de piezas musicales más acorde con lo visto en pantalla requería de una habilidad que seguramente pocos músicos lograban tener.

Por medio del análisis de las notas periodísticas que hablaban de cine se pudo llegar a la conclusión de que el éxito de las funciones ofrecidas por cualquier empresario en Morelia, en ocasiones dependía más de la oferta de cuadros artísticos, en cuyo caso lo más popular solía ser la presentación de músicos, cantantes y teatro de revista junto con la proyección de películas. Un ejemplo de ello fue una temporada bastante exitosa en el Teatro Salón Morelos en 1928, “donde se presentaron artistas como el “Cuadro Estrella” dirigido por el cuarteto de Manuel L. Agiluz, a la concertista y coupletista Lochica Enciso, así como al cantante Gloria Marquéz” (Campos, 2021: 117). Dentro de la crónica de la prensa se mencionó la gran simpatía que demostró el público al abarrotar el recinto con su copiosa asistencia.

Pero así como hubo momentos memorables dentro de las funciones de cine, también hubo ocasiones en que la falta de profesionalismo y la baja calidad de la ejecución musical en las proyecciones, otorgaban mala fama a compañías artísticas y hasta al mismo inmueble donde se presentaban. Así sucedió para el caso del Teatro Hidalgo, según las palabras de un personaje de la época, Samuel Calvillo, que llegó a asistir a las funciones de cine mudo en dicho lugar “como los músicos solían ser en algunos casos estudiantes apenas iniciados en el arte y en otros, simples aficionados y amantes de los géneros de moda” (1999), sus ejecuciones dejaban mucho que desear a los asistentes; sin embargo, la gente asistía porque era lo que podían pagar para tener un momento de distracción y de desenfado dentro de aquella vida provinciana, a veces monótona y apaciguada.

Algo similar nos refiere Adán Lozano, puesto que también llegó a asistir al mismo teatro para disfrutar tanto películas como actos escénicos. Dentro de una crónica que realizó sobre una función cotidiana en el Teatro Hidalgo, refirió acerca de cómo los asistentes dentro de la euforia y desesperación porque comenzara la función, interactuaban de manera un tanto negativa con los músicos encargados del acompañamiento melódico en el lugar:

Recuerdo que tocaba un trío formado por el piano, batería y un violín, ya que entonces el cine era mudo y había que amenizarlo y cuando tardaban en tocar, como todos los músicos, las galerías enardecidas empezaban a gritar: *¡esos músicos trompas de hule!*, otros gritaban: *¡y los músicos toque y toque!* y otro les contestaba: *¡y tu madre de baile en baile!* Otros les tiraban a los músicos para estimularlos a tocar “bolitas de leche quemada” o “semas de pan” y a veces le pegaban al platillo o a la tambora, provocando la carcajada y la rechifla general... (Lozano, 1992).

Apreciamos entonces que para este periodo la musicalización del cine era un elemento interiorizado y asimilado dentro de la cultura audiovisual que se venía forjando desde el nacimiento de la imagen en movimiento. El público concebía al espectáculo un disfrute entre baile, canto, música e imagen en movimiento. Los estilos, las formas y géneros musicales fueron cambiando a lo largo de las décadas, en el caso moreliano y otras regiones de México, moldeados por los contextos de guerra y las influencias melódicas extranjeras de moda.

Las primeras noticias que llegaron a la ciudad acerca de las películas sonoras comenzaron en 1927. Cabe la posibilidad de que los morelianos observaran aquella novedad como algo lejano a su contexto; sin embargo, la pronta difusión de aquellas cintas, cual vorágine difícil de esquivar, en menos de un lustro ya era una realidad en la entidad. Con ello comenzó otra etapa dentro del desarrollo del espectáculo del cine en Morelia, y que por el momento marca el cierre del presente ensayo.

### **Consideraciones finales**

Por medio del caso de Morelia se logró dar a conocer las formas de musicalizar al cine en sus primeros pasos, así como las maneras en que la música se encontraba presente dentro de los actos escénicos que lo acompañaban. Se visualizó también la evolución que guardó a la par del cine y el desarrollo como producto artístico, logrando así los cimientos de la cultura audiovisual que hoy conocemos.

Además de ratificar el hecho de que el cine nunca fue silente, se pudo concluir que, dentro de los espectáculos escénicos el público esperaba la presencia de los músicos. Por ende, al momento de los primeros pasos del cine se volvió altamente necesario incluirla en las proyecciones, eventualmente adaptándola a las necesidades argumentales de las películas. Dentro del cuerpo del presente ensayo se pueden encontrar varias aristas de las que aún hace falta profundizar para llegar a un mayor conocimiento del tema, por ejemplo, los géneros musicales más comunes al momento de realizar musicalizaciones, ya sea improvisadas o creadas con dicho objetivo; precisar posibles técnicas, averiguar cómo y cuándo nacieron las primeras organizaciones o gremios de músicos de cine, la visualización de estos como un campo laboral, entre muchas otras.

Sirva entonces el presente ejemplo como posible inspiración para aquellos que quieran ahondar más acerca de la musicalización de cine, no sólo en su época muda, sino dentro de todas sus etapas y géneros cinematográficos. De la misma forma se invita a tomar herramientas de diversas disciplinas para lograr un estudio a mayor profundidad y con diversidad de herramientas que posibiliten su mejor entendimiento.

## Bibliografía:

- Calvillo Pérez, S. (1999). *Pláticas de ayer y hoy*. Morelia: Instituto Michoacano de Cultura, Gobierno del Estado de Michoacán.
- Campos Guzmán, C. (2021). *El rastro del sonido en el cine mudo de Morelia 1897-1932*. Morelia: tesis de licenciatura en Historia.
- De los Reyes, A. (1984). "La música para cine mudo en México" en: Julio Estrada, *La música de México. I Historia, Periodo Nacionalista 1910-1958*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_ (1987). "La música en el cine mudo", en *Anales del Instituto de investigaciones Estéticas*, Vol. XII, No. 51. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Cine y Sociedad en México 1896-1930*, Volumen I. México: UNAM.
- Hernández Sampieri, R., et al. (2010). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw-Hill.
- Lamdruschini, P. (2014). "Sociabilidad y mirada cara cara según Georg Simmel" en: *VIII Jornadas de sociología de UNLP*, Río de la Plata: UNLP. Recuperado en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4645/ev.4645.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4645/ev.4645.pdf).
- Lozano Vázquez, A. (1992). *Añoranzas de un moreliano*. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán.
- Martínez Ayala, J. A. (2004). *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal...Historia de la música en Michoacán*. Morelia: Morevallado.
- Martínez Villareal, R. (2011). *Memoria musical de México*. Monterrey: UANL.
- Mercado Villalobos, A. (2006). *Los músicos morelianos y su espacio de actuación 1880-1911*. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán.
- Moreno Rivas, Y. (1989). *Historia de la música popular mexicana*. México: CONACULTA.
- Ricouer, P. (2001). *Del texto a la acción. Ensayos sobre Hermenéutica*, Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz Ojeda, T. C. (2007). "La Llegada del Cinematógrafo y el Surgimiento, Evolución y Desaparición de la Primera Sala Cinematográfica (1896-1914)." Morelia: tesis de maestría en Historia.
- Zavala García, M. (2012). *Esplendido espectáculo, los teatros en la Morelia Porfiriana*. Morelia: Archivo General Histórico y Museo de la Ciudad de Morelia.



## Cuando el cine narrativo se convirtió en cine documental <sup>3</sup>

*Flor de Liz Mendoza Ruíz*<sup>4</sup>  
*Hugo Israel López Coronel*<sup>5</sup>

La crítica de cine ha realizado distintos y numerosos esfuerzos para caracterizar e identificar entre lo documental y lo narrativo bajo la premisa de que son distintas maneras de la representación audiovisual. Sin embargo, la transición de un paradigma cognoscitivo cuadrado e impositivo hacia el reconocimiento de las dinámicas inter y transdisciplinares, han aportado al análisis una nueva perspectiva en la que se ha reconocido que no todo cine es puramente documental o narrativo, sino que (al menos en el documental, que pensamos, es el más trabajado en este sentido) existen rasgos narrativos, pues muchos de ellos cuentan historias de vida.

En esta reflexión presentamos ese carácter documental que podrían tener las películas que se consideran, en primer término, como relatos cinematográficos de corte narrativo, en las que aparentemente no existe intención alguna de documentalizar la realidad, pero que bien son muestra de la manera en que la imagen (y otras materias de expresión propias del cine) puede fijar parte de nuestra historia.

Para ello, en primer lugar, abordaremos de forma somera los orígenes de la distinción entre las dimensiones del relato cinematográfico. Después, presentaremos algunos de nuestros argumentos a favor de la convergencia genérica entre el cine narrativo y el cine documental. Como parte de nuestros hallazgos, compartiremos algunas muestras identificadas en dos películas consideradas parte de la producción fílmica de la época de oro del cine mexicano. Por un lado, *El hombre de papel* (Ismael Rodríguez, 1963) en la que se narra la historia de Adán (Ignacio López Tarso), hombre mudo que durante el día recorre la Ciudad de México para realizar labores de pepenador y por las tardes regresa a su pequeña casa de cartón en una ciudad perdida a las afueras de la capital, y cuyo

---

<sup>3</sup> Este trabajo es fruto del esfuerzo académico del grupo de investigación Narrativas para la Comunicación, adscrito a la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la BUAP, al cual ambos autores pertenecemos.

<sup>4</sup> Doctora en Ciencias del Lenguaje. Su área de interés en la investigación es la Narratología y la relación entre Literatura y Cine. Es docente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la BUAP, miembro del Grupo de Investigación Narrativas para la Comunicación y del Seminario de Estudios Cinematográficos (ISCYH).

<sup>5</sup> Doctorante en Educación. Su área de interés en la investigación es la Literatura y la Historiografía. Es docente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la BUAP, miembro del Grupo de Investigación Narrativas para la Comunicación. Coordina el proyecto editorial "Óclesis, Víctimas del artificio".

sueño más grande es tener un hijo. Nuestra segunda muestra corresponde a la película *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), en la que se cuenta el arribo de un grupo revolucionario a un pueblito en provincia guiado por el general Juan José Reyes (Pedro Armendáriz), quien se enamora de una joven y trata por muchos medios de ganar su corazón, a pesar de que ella pertenece a la alta sociedad de la comunidad.

## Los inicios del cine: ¿documental o narrativo?

En el principio de la producción cinematográfica, el que nosotros preferimos llamar *cine de los primeros tiempos*,<sup>6</sup> se reconocen tres dimensiones de expresión audiovisual. En primer lugar, la documental, representada por las vistas de los hermanos Lumière y de Thomas Alva Edison, en las que la cámara se considera como un instrumento científico capaz de capturar la realidad. Louis Lumière afirma que: “Nuestra primera patente, depositada el 13 de febrero de 1895, no había adoptado un nombre particular. Se hablaba solamente de un «aparato para la obtención y la visión de pruebas crono fotográficas»” (Santillán, 2011). Es decir, no existía hasta este momento la intención de contar o relatar una historia a partir de las imágenes proyectadas en la pantalla; de hecho, al principio se pensaba en fotografías en movimiento, registros quizá de lugares, situaciones y retratos más bien descriptivos.

La segunda dimensión es la espectacular, reconocida en el cine de Brighton y Méliès, que registraba espectáculos de feria y empleó por primera vez mecanismos de trucaje e ilusionismo. El trucaje representa el nacimiento de los efectos especiales o “efectos ópticos obtenidos por manipulaciones apropiadas y cuyo conjunto constituye un material visual no fotográfico” (Metz, 1999: 2). Gracias a su habilidad para manipular y transformar la realidad a través de la cinematografía, Georges Méliès es recordado como *cinemagician* o “mago del cine”, por su descubrimiento del *stop trick*<sup>7</sup> en 1896, la disolución de imágenes y los fotogramas coloreados.

De hecho, Georges Méliès descubrió el *stop trick* de manera accidental. Mientras se encontraba grabando el tráfico vehicular en París su cámara sufrió una

---

<sup>6</sup> La mayor parte de la crítica cinematográfica le llama Cine mudo o silente, sin embargo, André Gaudreault (2011) pone énfasis sobre la figura del explicador y el acompañamiento (generalmente con un piano) de las proyecciones fílmicas: “La diferencia entre el sonido en el periodo mudo del cine y el del periodo del cine sonoro es evidentemente que, salvo excepciones, el primero no se grababa y era objeto de una proyección única y puntual” (2011: 202). La mayoría de las proyecciones estaban acompañadas por música, actores que emitían diálogos en el sitio de la proyección o un explicador que daba cuenta de lo que narrativamente ocurría en la pantalla, a veces improvisando su discurso a partir de las imágenes. Entonces creemos que conviene más hablar de cine de los primeros tiempos y no de cine silente o mudo.

<sup>7</sup> Consistía en grabar una parte de la secuencia fílmica y detener la cámara para realizar algunos cambios en la escena y después activar nuevamente la cámara con el fin de lograr imágenes de corte mágico.

avería y se atascó, lo cual provocó que la filmación se detuviera hasta que él lograra repararla. Cuando hubo conseguido que la cámara continuara grabando la posición de los vehículos ya se había modificado, pero él no lo notó sino hasta que proyectó la película y su asombro fue mayúsculo cuando se proyectó en primer lugar la imagen de un ómnibus que, de manera inexplicable, se convertía en un carro fúnebre. Lo que realmente había sucedido es que el autobús se había movido fuera de plano mientras él reparaba los desperfectos con la cámara y cuando la volvió a accionar el coche fúnebre estaba en el mismo sitio del transporte colectivo. Méliès utilizó esta técnica para filmar muchos de los trucos de magia que lo hicieron famoso en la historia del cine (Martínez — Salanova, 2003).

Finalmente, la tercera dimensión, la narrativa, que permeaba entre las dos anteriores pero que para algunos críticos se consolidó hacia el año 1910 con el cine de Griffith (Sánchez Noriega, 2001: 66). Él solía retomar relatos literarios (sobre todo las obras clásicas) para contar, a través de las imágenes, estas historias. También se contrataban escritores de literatura para el desarrollo de historias nuevas, pero con la calidad ya probada de las obras literarias. Con el paso del tiempo, la dimensión espectacular fue absorbida por la dimensión narrativa y esto podemos entenderlo porque se relaciona con la fantasía y la ficción.

De esta manera se empezaron a desarrollar dos grandes vertientes del cine: lo documental y lo narrativo. No podemos omitir que la intención era agrupar las producciones cinematográficas según fuera la intención de su discurso: la representación de la realidad sería lo documental y la recreación de la misma, sería lo narrativo. Así, lo documental adquirió un estatuto donde se consideró la documentación como una forma de reconstrucción y estudio del pasado, tarea muy propia en el campo de la historiografía.

Esta práctica en el uso de material de archivo se relaciona principalmente con el montaje documental, lo que implica un proceso creativo en el manejo de materiales acopiados, la mayoría de ellos procedentes de archivos; implica una reflexión necesaria del carácter fragmentario del discurso documental donde el antecedente se instala en la búsqueda y elección de fuentes de información para la construcción de un discurso histórico (actividad común en el montaje documental para el tratamiento de temas históricos).

Al respecto, José Enrique Monterde (2001) refiere que:

el film de montaje, territorio privilegiado para dotar de sentido histórico a las imágenes desde una voluntad ensayística, es sin duda uno de los epicentros del cine histórico [...] hace del cambio de sentido de los materiales originales su paradigma, evidenciando con ellos su voluntad de producción de sentido histórico, que lo aproxima a la tradición del ensayo histórico [...]. El film de montaje ejemplifica las posibilidades de interpretar la Historia incluso a partir de discursos originalmente ajenos, yendo mucho más allá de la simple

compilación e incluso demostrando cómo unas mismas imágenes pueden tener sentidos distintos (134).

La construcción de un discurso, en nuestro caso fílmico, no es ajeno al proceso de ideologización que, según Blauberger (1992), se inscribe en sistemas de ideas, teorías y puntos de vista políticos, jurídicos, religiosos, étnicos, estéticos y filosóficos; en este sentido, el proceso de ideologización es parte de la conciencia social, la cual está determinada por las condiciones de vida (material o simbólica) de una sociedad, aspectos que evidencian las características de cierta ideología<sup>8</sup> en las relaciones sociales entre clases (179).

Todo acto discursivo está ligado a una o varias ideologías que, de acuerdo con Althusser (1970), parte de la simple práctica productiva y se incorpora a la conciencia cotidiana, desde la cual se elabora la noción de realidad a través de su reproducción, pues “toda formación social depende de un modo de producción...” (1), y asegura la reproducción de las condiciones materiales y simbólicas de la misma a través de los medios del sistema que las genera, en nuestro caso los vehículos narrativos audiovisuales.

La idea de realidad en el hecho fílmico equivale al acto consciente para elaborar juicios en el proceso discursivo; dicho lo anterior, entendemos que todo proceso discursivo -el cual parte de un juicio ya elaborado- pertenece a un universo determinado, un conjunto de sistemas, o *sistemas de sistemas*, relacionados entre sí que se elaboran en sí mismos en el proceso de conocimiento.

Dentro del proceso de análisis fílmico se debe atender, imprescindiblemente, al papel primordial que juega el lenguaje como código convencional de transmisión de las ideas, ya al ocultar o ya al revelar una determinada realidad, así como a los procesos de ideologización que se llevan a cabo en el mismo. En lo que a discurso se refiere es fundamental ejercer el análisis del nivel ideológico debido a que el texto, como vehículo narrativo, en sus diversas manifestaciones se ideologiza y se refuerza, o aspira a un estatus determinado.

Finalmente, la crítica cinematográfica ha reconocido que el cine documental, así como ocurre en la historiografía, se vale de estrategias narrativas

---

<sup>8</sup> Althusser (1970) afirma que “la ideología es un sistema de representaciones (imágenes, mitos, ideas, conceptos) con lógica y rigor propios, provisto de una existencia y de un papel histórico dentro de una sociedad dada” (3). Tal sistema es objeto se enuncia a través de los actos discursivos. De acuerdo con Lotman (1979) los discursos son productos humanos que se entrelazan en el entramado llamado cultura, estos se encuentran impregnados de subjetivismos limitados por lo social y lo personal; el mundo - presente y pasado- está configurado por disertaciones que son la materia prima que los constituye, que los reescribe y reinterpreta, y que nos permite desentrañar la realidad en un tejido de sentidos, un entrecruzamiento de significaciones generadas por los diversos discursos que dan sentido al universo humano (17 – 46).

para la reconstrucción de los acontecimientos, e incluso, ha dado paso a producciones fílmicas consideradas como híbridos, llamadas docuficción.<sup>9</sup>

No obstante, pongamos énfasis en la labor del realizador de cine. Como tal, está a su cargo “decidir cómo va a contar la película a través de sus planos” (Ortiz Álvarez, 2005: 531). Con base en ello, pone en marcha un mecanismo profílmico en el que capta las imágenes que después, a través del montaje, ordenará de acuerdo con su intención comunicativa. En el caso del cine documental, está la intención de representar la realidad, mientras que el cine narrativo tiene por objetivo contar una historia. Pero ¿qué ocurre cuando el cine narrativo, sin la intención de serlo, puede ser al mismo tiempo documental? En el siguiente apartado exploramos, a partir del análisis de dos obras, esta posibilidad.

### **Lo que tiene el cine narrativo de cine documental**

Como hemos adelantado, nuestro trabajo revisa dos películas mexicanas que hemos analizado a fin de mostrar cómo esa vena ya reconocida en el cine documental también está presente en el cine narrativo. Nuestra selección originalmente abarcaba más relatos cinematográficos de los presentados aquí, pero decidimos trabajar con estas dos películas finalmente debido a la riqueza documental que poseen, además de que confiamos en la curiosidad de quien lee para identificar sus propios ejemplos en lo sucesivo.

La primera de las películas a la que nos referiremos es una producción de Ismael Rodríguez, cuyo nombre es *El hombre de papel* (1963). La película es además un compendio de los mejores actores de la época, como Ignacio López Tarso (en el papel protagónico), Luis Aguilar, Fannie Kaufman “La Vitola”, Lola Beltrán, Pedro Vargas, Dolores Camarillo, José Ángel Espinosa “Ferrusquilla”, Julio Alemán, Susana Cabrera, Guillermo Orea, David Silva, Columba Domínguez, Noé Murayama, Dacia González y Carlos Ancira, entre otros.

El argumento de la historia se centra en cómo Adán, pepenador de la Ciudad de México, encuentra, circunstancialmente entre la basura, una cartera con un billete de diez mil pesos. Este hallazgo lo hace pensar en que ha salido de la pobreza, sobre todo porque despierta la codicia de todos a su alrededor, tanto amigos como enemigos.

Para realizar sus actividades, Adán atraviesa diariamente la ciudad, y la fotografía (de Gabriel Figueroa) nos va a mostrar a través de distintas tomas aéreas sitios icónicos de México, como el Bosque de Chapultepec, el Paseo de la Reforma

---

<sup>9</sup> También llamado falso documental, es la “hibridación entre el documental y la ficción, mostrando acontecimientos falsos con las técnicas y herramientas propias del género documental, se puede ver como parodias de la realidad que cuestionan la objetividad y rasgos esenciales de los documentales, tratando el material de tal manera que puede confundir al espectador a que crea en su verosimilitud. Es un juego en el que la ficción se disfraza de la realidad” (Chamaidan, 2020: 6).

y la glorieta de Cristóbal Colón, la torre Latinoamericana, el Hemiciclo a Juárez, el Viaducto, entre otros. Mostramos algunos fotogramas reunidos en la imagen 1 a continuación.



Imagen 1. Viaducto, Reforma, Torre Latinoamericana, Hemiciclo a Juárez, Monumento a la Revolución, Chapultepec, en sentido de las manecillas del reloj.

Estas imágenes tienen la función narrativa de representar el espacio en el que el personaje está inscrito; sin embargo, como espectadores podemos percibir un testimonio de cómo era la ciudad en aquel entonces, además de otros detalles que se observan como los medios de transporte: autos particulares, taxis, camionetas y autobuses como se muestra en el fotograma 2.



Fotograma 2. Autos y taxis.

*El hombre de papel* (1963) documenta, además, sitios no especificados pero que sin duda ilustran formas de vida de la época y hace evidente la desigualdad económica de los habitantes de la ciudad. De esta manera, observamos un banco (en el que pretenden cambiar el billete), parques (en donde el ventrílocuo vende a Titino), casas de la zona roja (las viviendas en las que atienden las prostitutas) y centros nocturnos de baile; así como vistas de la ciudad perdida en la que habita Adán junto con otros pepenadores (probablemente cerca del relleno sanitario de la época), y las novedosas tres mil casas que el gobierno otorgaría a esta comunidad.

Incluso, dentro del discurso fílmico veremos imágenes de algunos elementos y enseres propios de la época (recordemos, fue filmada en 1963); así, en el orfanato observamos algunos juguetes, entre los cuales destacan dos, un muñeco de Mickey Mouse y una reproducción de Pluto, poniendo así en evidencia la influencia de la cultura estadounidense, sobre todo en cuanto a la hegemonía de Walt Disney y sus productos creados para los niños. (fotograma 3). Asimismo, podemos observar la ropa y accesorios propios de la época.



Fotograma 3. Juguetes.

Por otra parte, analizamos la película *Enamorada* de 1946.<sup>10</sup> Para nosotros como habitantes de la ciudad de Puebla, esta historia puede ser mucho más representativa ya que muestra distintas imágenes del pueblo de Cholula, una de los municipios del estado que sirvió además de locación para la filmación de la película.

*Enamorada* cuenta la historia de una tropa revolucionaria que llega a Cholula y pretende imponer su ley a la población. Este hecho alude a un posible hecho

---

<sup>10</sup> Cabe destacar que la película fue filmada más de veinte años después de la revolución mexicana, por ello, la historia que se cuenta implica una doble lectura. En este sentido, es una representación de la revolución mexicana y a la vez es la lectura que elabora (y busca reproducir en los consumidores del objeto cultural) el discurso en el poder que construye su propia comprensión del evento historiográfico.

histórico, con posibilidades de verdad a pesar de su carácter ficcional, dentro del universo narrativo en la comprensión de la realidad histórica; en primer lugar, destacamos los fotogramas en los que la película presenta la figura del revolucionario, contribuyendo así a la configuración de este arquetipo, tanto de los soldados, las Adelitas y su gente al mando, en este caso el general Reyes (fotograma 4).



Fotograma 4. El revolucionario.

José Juan Reyes es un hombre duro, pero justo. En una escena vemos cómo saluda al sacerdote, viejo amigo al que le dice: “Mi hermano, qué gusto me da verte. Me habían dicho que estabas por aquí pero no podía creerlo. Sin embargo, me dije: puede que sí esté en una de tantas de las 365 iglesias que hay en este pueblo. Y ya ves, estuviste” (Fernández, 1946). De esta manera podemos corroborar que en el año de la filmación ya existían tantas iglesias como días del año, aunque:

La leyenda que se ha contado por siglos narra que, cuando Hernán Cortés llegó a esta región le informó al Rey Carlos V que había llegado a una ciudad con tantas ermitas y teocallis (pirámides coronadas con un templo) que se podía visitar una cada día del año. Sin embargo, aunque sí hay una gran cantidad de templos, no existen tantos recintos religiosos como cuenta la leyenda. De acuerdo con la arquidiócesis, se tiene un registro de 283 parroquias (El Heraldo de México, 2021).

De esta manera, se ilustra la marcada tendencia hacia la religión católica, que por sí fuera poco en la película está representada por dos de las iglesias más hermosas del estado de Puebla. Por un lado, tenemos el templo de San Francisco Acatepec, en donde el padre Sierra (Fernando Fernández) resguarda una obra de arte como único tesoro que han dejado a salvo los otros grupos de revolucionarios. El general Reyes observa el cuadro en la sacristía y aprovecha entonces para elaborar un discurso político para su amigo sacerdote:

Nicolás Rodríguez Juárez, año de 1698. Tres reyes. Los tres reyes magos, símbolos de poder, de riqueza y de opresión en un establo, ¡qué ironía!, postrados de rodillas ante el niño que al nacer nos trajo el amor a la hermandad de los humanos; y cuando derramó su sangre en la cruz del calvario hizo que brotaran en las llagas de los clavos la caridad, la pureza y la bondad (Rodríguez, 1946) (Fotograma 5).



Fotograma 5. El general Reyes contempla la pintura “La adoración a los Reyes”.

Nos parece interesante destacar el importante papel que esta obra tiene desde la perspectiva documental, al ser una pintura que en este momento se encuentra resguardada en la Parroquia de San Francisco Acatepec y forma parte del repertorio del artista. La obra aparece en otras escenas más, por ejemplo, cuando Beatriz Peñafiel (María Félix) acude a la iglesia para hablar con el sacerdote.

La otra iglesia que aparece en esta película es la Parroquia de San Pedro Apóstol, una construcción de grandes dimensiones que sirve como alojamiento al grupo de revolucionarios, y en algunas escenas incluso podemos ver uno de sus muros como lugar de fusilamiento.

Como el general llega a imponer la ley de la revolución interroga a algunos habitantes del pueblo. Por ejemplo, confronta a Fidel Bernal (Manuel Dondé), un comerciante que aparentemente busca quedar bien con el general Reyes, le reconoce el triunfo y le agradece que haya libertado a su pueblo, además de ofrecerle todo su apoyo. El revolucionario entonces le dice:

General Reyes: Pues por lo pronto puede usted cooperar con treinta mil pesos en efectivo.

Don Fidel: ¿Treinta mil pesos? ¡Imposible!

General Reyes: Treinta mil pesos y todo el ganado que mandó usted a remontar hace algunos días.

Don Fidel: Sería la ruina.

General Reyes: Y también todas las existencias de trigo y azúcar que tiene usted acaparadas aquí mismo en Cholula.

Don Fidel: Pero si yo no tengo nada mi general. Usted es hombre de bien y no puede arruinarme. Yo no soy enemigo de nadie. Yo sólo quiero estar bien con todos. ¿Me oye mi general? Estar bien con todos. Que me dejen en paz y que me dejen trabajar. Yo sólo soy comerciante y no entiendo de revolución.

General Reyes: ¡No entiende, pero bien que se aprovecha! Acapara los alimentos y sube los precios, y el pueblo que pague y que pase hambres” (Fernández, 1946).

En esta escena podemos percatarnos de la manera en que es tratada la figura del general, si bien no es la constante en el registro histórico, es el reconocimiento de que dentro de la causa revolucionaria había hombres justos y convencidos en buscar el bien de todos. Ahora, en contraparte, observemos el diálogo que sostiene con el profesor de la localidad. El maestro Apolonio Sánchez (José Torvay) le explica que lleva “siete decenas que el gobierno no me paga y pues, tengo cerrada la escuela desde la semana pasada” (Fernández, 1946). El general le pregunta acerca del sueldo que se le debe y el profesor le responde que:

Maestro: Uno setenta y cinco diarios, señor general. Y antes ganaba dos pesos, pero ahora nos rebajan .25 centavos y no sé por qué.

General Reyes: Y ¿cuántos muchachos tiene?

Maestro: A casi todo el pueblo, y perdóneme que no los haya contado son muchos, no caben en la escuela. [...]

General Reyes: Aquí tienen usted 200 pesos profesor. Después le pagaremos lo que se le debe. Y desde mañana gana usted el doble (Fernández, 1946).

En ambos diálogos podemos rescatar la ilustración de la ideología revolucionaria, la lucha social y política que en aquel momento se sostuvo y que en palabras del protagonista define como:

Las revoluciones no se hacen para que algunos se hagan ricos a costa de la sangre de los que combaten por sus convicciones. Cualquier causa puede tener enemigos porque los hombres tienen derecho a pensar libremente o no, son hombres libres. Se puede sentir respeto por el enemigo que lucha y muere por la causa que él considera justa. Pero aquellos que se tambalean entre dos bandos, los que quieren estar bien con todos, los que no son enemigos de nadie cuando hay una lucha en que se juegan los destinos futuros de la patria, esos son los verdaderos traidores (Fernández, 1946).

A la luz de toda esta evidencia, podemos afirmar que el cine narrativo llega a ser cine documental pues resguarda, entre diálogos e imágenes un testimonio de la época, que si bien no son datos historiográficos en toda la extensión de la palabra,

funcionan como ilustraciones de lo que fue y que bien podemos comparar con nuestra actualidad. En el siguiente apartado profundizaremos sobre ello.

### **Cuando el cine narrativo es también documental**

Nos parece que a partir de nuestros hallazgos hemos señalado el carácter documental que tienen estas dos películas. Además, si pensamos en otras muestras cinematográficas de la época podremos encontrar en mayor o menor medida rasgos similares a los que hemos señalado hasta aquí.

Entonces, podemos distinguir, dentro de un relato de ficción cinematográfico la convergencia de dos géneros: el documental y la ficción. Para Metz, “toda película [debe ser] una película de ficción, y por otra parte, toda película de ficción [debe poder] considerarse, desde cierto punto de vista, un documental” (Gaudreault y Jost: 1995: 39).

Observamos cómo, más allá de la intención del realizador de la obra, que en los casos analizados nos queda claro, perseguían contar una historia (es decir, crearon un discurso narrativo audiovisual), la mirada que el espectador ejerce sobre el objeto permite establecer esta relación con el documental.

La actitud documentalizante, que en este caso se atribuye al consumidor del relato, le permite al espectador reconocer, por ejemplo, la forma en que el ser humano interactúa en una sociedad determinada, en una época determinada, en condiciones determinadas. Por su parte, la actitud ficcionalizante produce en el espectador el reconocimiento de que en una película no observa a los actores representando la vida de otros, sino que a través de ellos los personajes tienen acceso a la vida; es decir, gracias a ello tenemos acceso a la vida de un peponador en la Ciudad de México o de un general de la revolución mexicana.

Se habla de género documental cuando estamos ante “la presentación de seres o cosas existentes positivamente en la realidad afílmica” (Rojas Bez, 2000: 102), “es la captación o toma y reflejo fotográfico directo del mundo o realidad: aprehensión inmediata, expresión testimonial de la experiencia dada en la vida, aunque representada o elaborada artísticamente” (Rojas Bez, 2000: 105).

Hemos constatado aquí que los rasgos documentales identificados en estas dos obras con la “reconstrucción, reelaboración, actuación, representación: recreación general de escenarios, personajes, acciones del “mundo” (vivencias, fantasías, experiencia humana en general) plasmada en la obra” (Rojas Bez, 2000: 106). Ciertamente, los vemos como documentales, para nosotros como espectadores representan un pasado identificado que puede o no haber llegado a nuestros días. Esto también es posible a la distancia de la producción fílmica, pues por el hecho de tratarse del cine de oro mexicano es más fácil encontrar referencias a la realidad que pueden ser fascinantes.

No sabemos hasta este momento qué tanto las películas contemporáneas puedan tener, en el futuro, este valor documental. Existen distintos factores que influyen en la modificación de conductas humanas recreadas por el cine. Con todas las condiciones sanitarias que ha provocado la pandemia habrá muchos usos y costumbres que ya no veremos más, como soplar las velas en un pastel o los circos con animales. Las fiestas mexicanas con fuegos artificiales y la quema de toritos pronto quedarán únicamente en las películas y el recuerdo de quienes lo vivimos.

Solamente existe el peligro de que como espectadores perdamos la noción entre ficción y documental, y esto suele suceder cuando le atribuimos a los lugares esa misma historia que han enmarcado (el decir “ésta es la banca en la que el ventrílocuo entregó la marioneta a Adán”, o “este es el lugar en el que el general Reyes confesó su amor a Beatriz”, por ejemplo). Existe una muy delgada línea entre reconocer este valor documental en el cine y confundir lo que ha ocurrido en la realidad afílmica con el universo diegético construido por una película.

Esta ambigüedad se debe al carácter polisémico del lenguaje mismo, ya que al realizarse una trasposición, de orden ontológico, de la realidad para configurarlo en un código semiótico determinado implica (además de la problemática misma de la trasposición) que la operatividad del lenguaje permita al receptor elaborar a través de analogías, como uno de los varios procesos cognoscitivos, el sentido de verdad o ficcionalidad según el sistema sígnico y sus posibilidades de interpretación en un contexto determinado.

Al respecto, Roger Chartier (2007) afirma que “la ficción es un discurso que informa de lo real, pero no pretende representarlo ni acreditarse en él, mientras que la Historia pretende dar una representación adecuada de la realidad que fue y ya no es” (23). Como podemos adivinar, esto implicaría la discusión añeja sobre los criterios de verdad que ostenta el discurso historiográfico frente al ficcional. Más allá, creemos que el lector, en tanto consumidor de un objeto cultural, debe considerar dos cuestiones: en primer lugar, informarse y conocer de manera suficiente lo que atañe al hecho desde una perspectiva historiográfica, y en segundo lugar, necesita ser consciente de que los datos relacionados con el devenir histórico de los pueblos, cuando son incluidos en una obra de ficción (en cualquier soporte semiótico) pierden su estatuto ontológico convirtiéndose en elementos narrativos, con funciones únicamente dentro del universo diegético.

Nuestra propuesta, sin embargo, radica en el hecho de reconocer esa realidad de la que el relato cinematográfico da cuenta, informa, sin llegar a representarla tal como fue. Se trata de dos muestras cinematográficas cuya intención primaria es contar una serie de eventos ficcionales, en las que el uso de la imagen fija sea algo más que atmósferas narrativas (escenarios).

En el caso del cine, y en particular de las películas sobre las cuales reflexionamos en este trabajo, la iconicidad de la imagen nos lleva al reconocimiento de todos los rasgos que hemos señalado en el devenir de nuestra exposición.

Relacionamos estos lugares con sitios cuya existencia es real, incluso establecemos relación con usos y costumbres de la época en que se desarrollan los relatos fílmicos, y ahí radica su valor documental, más no historiográfico.

No nos parece poca cosa esta reflexión en tanto que, si ocurre como hemos demostrado en estas dos películas, bien podemos observar cada obra audiovisual como un registro circunscrito a un contexto particular, y, en consecuencia, permeado de nuestra historia, cultura e ideología.

Sabemos que todos los lectores seguramente estarán pensando en sus propios ejemplos, incluso en las cintas que han visto en los últimos meses, qué habrá en ellas que se conserve como registro documental de una sociedad que fue y ya no es. Es nuestra tarea como investigadores reconocer el valor del relato cinematográfico como documento historiográfico, aún a pesar de su intención comunicativa inicial. Además, debemos estar siempre dispuestos a ver más allá del universo diegético y percibir junto con él como el cine sigue contando nuestra historia.

## Bibliografía:

- Althusser, M. (1970). "Ideología y aparatos ideológicos del estado" en *Facultad de Periodismo y Comunicación Social*, [https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/m3/althusser.pdf], Consultado el 14 de mayo de 2021.
- Blauberg, I. (1992). Diccionario de Filosofía. México. Ediciones Quinto Sol.
- Chamaidan Romero, J. (2020) "Exploración del documental *Tan cerca, tan lejos*" Ecuador: Universidad Técnica de Machala.
- Chartier, R. (2007) *La historia o la lectura del tiempo*. (Margarita Polo, trad.). Barcelona. Gedisa.
- El Heraldo de México. (2021) "¿Es verdad que en Cholula hay 365 iglesias? ¡Conoce la leyenda!" en *El Heraldo de México*, 15 de febrero de 2021.
- Gaudreault A. y F. Jost. (1995) *El relato cinematográfico*. Paidós: Barcelona.
- Gaudreault, A. (2011) *Cine y Literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*. México: Universidad del Arte / Educación y Cultura.
- Ibars Fernández R. e I. López Soriano. (2006) "Historia y Cine" en *Proyecto Clío*. [http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm], consultado el 20 de junio de 2021.
- Lotman, Y. (1982). Estructura del texto artístico. Madrid. Istmo.
- Martínez – Salanova Sánchez, M. (2003) "Georges Méliès, Mago, inventor, pionero del cine, escritor, pintor, dibujante, reportero, actor, fabricante de autómatas y juguetes"

- [[http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figuras\\_melies.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figuras_melies.htm)], consultado el 13 de junio de 2013.
- Metz, C. (1999) "Trucaje y cine", (Doinit Choi, trad.), en *Scribd*, en [<http://es.scribd.com/doc/6602658/Trucaje-y-Cine-Christian-Metz>], consultado el 3 de noviembre de 2011.
- Monterde, J., M. Selva y A. Solà (2001). La representación cinematográfica de la historia, Madrid: Akal.
- Ortíz Álvarez, P. (2005). "El trabajo del realizador cinematográfico: Algunas claves de reflexión" en *Artigrama*. Num. 20 en [<https://www.unizar.es/artigrama/pdf/20/3varia/18.pdf>]. Consultado el 15 de junio de 2021).
- Rojas Bez, J. (2000) *El cine por dentro. Conceptos fundamentales y debates*. México: Universidad Iberoamericana Plantel Golfo Centro / Universidad Veracruzana.
- Sánchez Noriega, J. (2001) De la literatura al cine. Barcelona: Paidós.
- Santillán, Sebastián, et. al. (2011) "La última entrevista de Louis Lumière. Histórica entrevista de Georges Sadoul al creador del cine" en Marienbad, Revista de Cine, en [<http://www.marienbad.com.ar/documento/la-ultima-entrevista-de-louis-lumiere>], consultado el 13 de junio de 2013.
- Van Dijk, T. (1997). Estructura y funciones del discurso. México. Siglo XXI.





# Ver el pasado. Reflexiones sobre la escritura fílmica de la historia en documentales sobre la Masacre de Margarita Belén (Argentina, 1976)

*Eliás Zeitler*<sup>11</sup>

## Introducción

Si hace décadas, Pierre Sorlin iniciaba su obra *Sociología del cine* (primera edición en francés en 1977) advirtiendo al lector que el historiador del siglo XX “atraviesa necesariamente, en una de sus búsquedas, por el cine y la televisión” (7), para luego señalar lo que consideraba “dificultades suplementarias” al intentar definir las condiciones de un enfoque histórico del material audiovisual, nos queda a nosotros agregar que estos cuestionamientos metodológicos sobre la escritura del pasado se han vuelto más generales y complejos entre los investigadores. Planteamientos que muchas veces tienen que ver con los desvíos que una película puede tener respecto al relato pretérito, la simplicidad del guion en contraste con la complejidad de los procesos sociales o con las certezas que aquel parece ofrecer al público frente a los interrogantes, problemas y cuestionamientos a los que recurre el historiador para profundizar sus reflexiones.

Estos problemas, en cierta manera compartidos entre historiadores y cineastas, pueden englobarse bajo la expresión de “escritura fílmica de la Historia”. En este sentido, la obra de Mario Ranalletti intenta dar cuenta de la instalación actual que se evidencia en el conjunto de las fuentes aceptadas para estudiar el pasado de la imagen en movimiento, a la par que busca “mostrar algunos de los nuevos acercamientos a las relaciones entre la reconstrucción del pasado como profesión académica y la representación del mismo en el cine” (2017: 10-11).

El mismo autor también nos recuerda que los cambios y desarrollos del campo de la imagen en movimiento, desde finales de la década de 1950, dejaron implicada también a la Historia como ciencia especializada en la reconstrucción del pasado.

La relación del historiador con el cineasta y su producción también cambió: de incómodo compañero devino en objeto de estudio. Probablemente los recelos también afloraron a raíz de que la variedad de formas y estilos del cine desafían muchas veces las ideas más arraigadas de los historiadores sobre el pasado.

---

<sup>11</sup> Profesor en Historia (UNNE) y Doctor en Historia (UNC). Se desempeña como docente-investigador en las cátedras de “Historia de la Historiografía” e “Historia de América Independiente” de la Facultad de Humanidades (UNNE, Argentina), donde actualmente es Director del Departamento de Historia y Coordinador Académico de la Especialización en Historia Regional.

En acuerdo con la postura de que el historiador no puede permanecer indiferente o como simple espectador ante las influencias de la imagen en movimiento sobre la escritura del pasado, consideramos oportuno el análisis de producciones audiovisuales sobre un tema relevante en el espacio regional como es la Masacre de Margarita Belén, suceso clave de la historia de la última dictadura cívico-militar argentina, ocurrido el 13 de diciembre de 1976 en cercanías a la ciudad de Margarita Belén (Provincia del Chaco), y respecto al cual familiares, militantes, políticos y académicos, han intervenido públicamente para instalar sus interpretaciones del pasado y mantener viva una memoria colectiva específica.

Proponemos entonces, reflexionar sobre las formas y alcances de estas particulares escrituras fílmicas de la historia a partir del análisis de discursos y representaciones respecto a la Masacre de Margarita Belén en documentales audiovisuales producidos sobre el tema: *La Masacre de Margarita Belén* (Juan Carlos Gronda, 2009); *Margarita Belén: la historia completa* (Marcelo González, 2012); y *Margarita no es una flor* (Cecilia Fiel, 2013).

Tomamos como referencias conceptuales e interpretativas contribuciones compiladas por Mario Ranalletti (2017) sobre la representación del pasado reciente en las primeras películas argentinas desde el retorno a la democracia, que incluyen aportes de Marc Ferro respecto a las relaciones entre cine e historia en torno al relato verídico sobre el pasado, de Robert Rosenstone respecto a la transmisión y representación del pasado en los textos escritos y en las producciones audiovisuales y de Josep-María Caparrós-Lera sobre el cine como reflejo de mentalidades y del contexto mismo de su producción.

### **La Masacre de Margarita Belén (Chaco-Argentina, 1976)**

En trabajos anteriores hemos abordado el panorama general del acontecimiento de la Masacre de Margarita Belén y el devenir histórico de las luchas por la memoria y la justicia, pero nos parece pertinente presentar también aquí un breve esbozo de dichos resultados.<sup>12</sup>

El día 11 de diciembre de 1976, el Comando de la VII Brigada del Ejército, a cargo del General Cristino Nicolaidis, ordenó el traslado a la prisión de Formosa de un grupo de detenidos políticos alojados en la Alcaldía Policial y Prisión Regional del Norte (U.7) de la ciudad de Resistencia (Chaco-Argentina).<sup>13</sup> En ese traslado se

---

<sup>12</sup> Para ampliar este aspecto puede verse Zeitler (2017), Fule y Zeitler (2018).

<sup>13</sup> Los detenidos eran: Patricio Blas Tierno, Mario Cuevas, Carlos Alberto Duarte, Manuel Parodi Ocampo, Carlos Zamudio, Luis Alberto Díaz, Roberto Horacio Yedro, Reinaldo Zapata Soñez, Julio Andrés Pereyra, Luis Ángel Barco, Luis Arturo Franzen, Néstor Sala y Fernando Gabriel Piérola.

sumaron otras personas que estaban detenidas en situación de clandestinidad<sup>14</sup> y cuya identidad se busca aún establecer.

Los trasladados de la U.7 fueron concentrados con otros presos en la Alcaidía, donde fueron torturados hasta aproximadamente la 01:30 horas del día 13 de diciembre de 1976. Aproximadamente a la 03:30 horas del mismo día, los prisioneros fueron retirados por una comisión de militares<sup>15</sup> en dos camiones, un Unimog y un Mercedes Benz pertenecientes a la Compañía de Comunicaciones 7, y un vehículo policial conducido por el policía Alfredo Luis Chas. La columna se dirigió por la Ruta N° 11 en dirección a Formosa, y al llegar a las proximidades de Margarita Belén, en un camino lateral, a las 04:30 horas aproximadamente, fueron ejecutados los detenidos y algunos de ellos permanecen aún desaparecidos.<sup>16</sup>

La investigación realizada por la CONADEP (Comisión Nacional de Desaparición de Personas) y, como además lo registra el Informe Final de la Comisión de Derechos Humanos de la Cámara de Diputados de la Provincia del Chaco, corroboró que el entonces ministro de gobierno Oscar Zucconi, junto al gobernador interventor Facundo Serrano y el jefe de Policía provincial, Wenceslao Ceniquel, sobrevolaron días antes en helicóptero el lugar donde en la madrugada del 13 de diciembre de 1976 fueron fusilados al menos 22 presos políticos, bajo el justificativo de intento de fuga.

Asimismo, también constataron que este acontecimiento no fue un “enfrentamiento” entre las fuerzas estatales y un grupo de guerrilleros (como informó el comunicado dado por la Séptima Brigada el 13 de diciembre de 1976) sino una “masacre” cometida contra un grupo de detenidos que fue decidida por el Consejo del Área 233 junto a colaboradores civiles.<sup>17</sup>

A pesar de la gravedad del hecho, durante los años de dictadura cívico-militar y los primeros años de transición a la democracia, la inscripción social de los sucesos de la Masacre de Margarita Belén como recuerdo colectivo debió enfrentar la difícil etapa de lo que, en términos de Todorov, serían los efectos de la memoria amenazada. Durante las intervenciones militares de 1976 a 1983, la coyuntura política no fue favorable para los grupos afectados y las estrategias de conservación y defensa de una memoria colectiva aún estaban en proceso de gestación.

Se impuso entonces desde el poder político-militar la “teoría del enfrentamiento” que luego sería resignificada con justificativos de desconocimiento

---

<sup>14</sup> Como es el caso de Emma Beatriz Cabral, Alcides Bosch, Raúl Caire, Carlos Tereszecuk, Delicia González.

<sup>15</sup> Integrada por Horacio Losito, Jorge Daniel Rafael Carnero Sabol, Ricardo Guillermo Reyes, Aldo Héctor Martínez Segón, Germán Emilio Riquelme, Ernesto Jorge Simoni, Luis Alberto Patetta y comandada por Athos Gustavo Renés.

<sup>16</sup> Para una reconstrucción de los hechos puede verse Garaño y Pertot (2007).

<sup>17</sup> Véase Informe Final de la Comisión de Derechos Humanos de la Cámara de Diputados de la provincia del Chaco. Disponible online:

[http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/chaco/infinal\\_063.htm](http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/chaco/infinal_063.htm)

u obediencia debida, amparados en el marco general de la teoría de los dos demonios.<sup>18</sup>

Desde 1983, a pesar de las indiferencias políticas, el nuevo contexto de libertad estimuló inmediatamente a familiares de víctimas, ex-detenido y defensores de los Derechos Humanos para organizar la conmemoración, en diciembre de 1983, de los sucesos que ahora comenzaban a ser representados como una “masacre”: la teoría del enfrentamiento cedía ante una nueva política de memoria, mientras los partidos políticos mantenían distancia, de reclamos y conmemoraciones, y el caso Margarita Belén adquiría relevancia nacional al ser incorporado por la CONADEP y como caso 678 en la Causa 13 abierta contra la junta militar. En la misma, aunque no se aludía a este hecho como Masacre, sí se corroboraba la inexistencia de un “enfrentamiento” y se lo reconocía como una verdadera *tragedia*.

En octubre de 1985, se emitió el Informe Final de la Comisión de Derechos Humanos ode la Cámara de Diputados de la provincia del Chaco. Luego de un análisis profundo de las medidas probatorias, el informe sostenía la imposibilidad de un “supuesto enfrentamiento” y corrobora que el asesinato colectivo fue llevado a cabo por los perpetradores bajo un pacto de silencio.

Lamentablemente, la década del ochenta que inició con una apertura democrática terminó con sucesivas *leyes de impunidad* (Punto Final y Obediencia Debida, de 1986 y 1987 respectivamente, dictadas durante el gobierno de Alfonsín, más los indultos otorgados por decreto en 1989 y 1990 por el presidente Carlos Saúl Menem), que perjudicaron la concreción de juicios hasta el año 2003 cuando el juez Carlos Skidelsky declaró la inconstitucionalidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y, en consecuencia, ordenara la detención de diez militares, acusados como responsables del fusilamiento en Margarita Belén.

Pero fue recién el 11 de julio de 2011 que con la Sentencia N° 239 se estableció definitivamente la condena a prisión perpetua a ocho militares, por nueve homicidios, cuatro desapariciones forzadas y el homicidio de dos supuestos atacantes (no estaban incluidas en este juicio cuatro personas aún no identificadas).

La sentencia determinó finalmente que “... el contexto histórico que rodea los hechos permite sin lugar a dudas, considerar el presente hecho como una verdadera masacre...”, fundamentando el concepto en la definición establecida por el juez Zaffaroni.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Al respecto véase el artículo Franco (2014).

<sup>19</sup> “...un género de crímenes de Estado, que adopta la forma de matanzas masivas o muy numerosas, y que es cometido por las agencias del sistema penal, actuando éstas en función policial, aún cuando pudieran estar integradas por fuerzas policiales y militares.” (Sentencia N° 239: 334-335).

## Los primeros documentales sobre la Masacre de Margarita Belén

Aunque desde 1983, con el fin de la censura y la represión, el debate sobre el legado de la dictadura y las responsabilidades del terrorismo de Estado comenzó a interpelar al conjunto de la sociedad, durante los primeros años del retorno a la democracia en Argentina sólo el cine comercial “se hizo cargo de lo indecible”, y, como bien lo señala Ranalletti tomando el aporte conceptual de Ferro, no fue para poner en imágenes lo no dicho si no a fin de construir “una versión para que lo siniestro y lo traumático del pasado sea aceptable” (2012: 301).

A nivel nacional, los primeros filmes más favorecidos por la crítica y el público fueron *La historia oficial* (Luis Puenzo) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera), ambos estrenados en 1985: el primero, abordaba desde la ficción temas sensibles para la sociedad argentina pero sin indagar sobre el contexto de los años setenta, mientras que el segundo, buscaba mostrar la represión clandestina pero sin profundizar en la historia política del país. Si bien contribuyeron a la elaboración de una primera representación del pasado dictatorial reciente, lo cierto es que quedaron limitadas a una visión en la que “la sociedad aparece como ajena e ignorante sobre el horror” (310).

Si este análisis nos conduce a interrogarnos sobre las *zonas de silencio* y de *consenso*, es decir “de las cuestiones permitidas o prohibidas, en una palabra, de los límites impuestos por los productores y por el sistema político” (Sorlin, 1985: 177), la incómoda pregunta se vuelve más relevante todavía a nivel regional, teniendo en cuenta que la Masacre de Margarita Belén ocurrió en 1976 y el primer documental sobre el tema fue estrenado en el 2009. Además de la sensibilidad social en torno al tema, debemos considerar los mecanismos de imposición de una versión oficial de “enfrentamiento” frente a las luchas por la memoria, junto a la permanencia de los silencios, durante los años ochenta y noventa.<sup>20</sup> Lo anterior evidencia las relaciones entre cine e ideología, y nos lleva a sostener, siguiendo a Sorlin, que, precisamente por esto, debemos considerar al filme como “una puesta en escena social”, tanto por la selección y redistribución de elementos que realiza, como por la relación que establece con el espectador, lo que implica prácticas y estrategias sociales de producción y de circulación.<sup>21</sup>

Tanto por eso, como por aspectos que refieren a las condiciones del campo historiográfico argentino en la etapa de transición democrática,<sup>22</sup> recién en el 2009

---

<sup>20</sup> Se puede profundizar sobre este aspecto en Zeitler (2017), Fule y Zeitler (2018).

<sup>21</sup> En este sentido, podríamos identificar puntos de contacto entre la “operación historiográfica” de Michel de Certeau y la “sociología del cine” de Pierre Sorlin al momento de analizar la escritura fílmica de la historia. Para profundizar en la propuesta de Certeau, considerando también las revisiones de Paul Ricoeur, sugerimos la lectura de Zeitler (2015).

<sup>22</sup> Véase Zeitler (2015).

la Subsecretaría de Derechos Humanos de la Provincia del Chaco impulsó la realización del primer documental histórico *La Masacre de Margarita Belén*, dirigido por Juan Carlos Gronda (documental A).

Este documental inicia mostrando imágenes de los dictadores militares que asumieron el poder en 1976, dando especial relevancia a la escena en la que se ve a la jerarquía eclesiástica dando la bendición a los militares para luego hacer referencia a la intención central del régimen de imponer un modelo económico que favorezca los intereses internacionales, estableciendo un verdadero terrorismo de Estado por medio de la persecución y el asesinato, además de infundir temor en la población. Destaca que el caso de Margarita Belén “es emblemático porque fue base referencial en el juicio a la junta militar” (minuto 03:30).

A partir de varios testimonios,<sup>23</sup> se insiste en recalcar que no hay evidencias para sostener que hubo algún intento de fuga, generado por un ataque de montoneros a los vehículos que trasladaban los presos, a lo que deben sumarse las condiciones en que se encontraban muchos detenidos a causa de las torturas que sufrieron. Se destaca también que este régimen no fue sólo militar, sino cívico-militar, y que para el caso específico de Margarita Belén puede señalarse que estuvieron involucrados jueces, fiscales, médicos, eclesiásticos, que fueron cómplices y legitimaron este accionar.

Cabe destacar que es el único documental realizado antes de la finalización del juicio en la causa Margarita Belén I cuya sentencia final fue dictada en 2011.

En el 2012, militantes del movimiento “Peronismo 26 de Julio” (Regional NEA) concretaron junto a Estrella Federal Producciones la realización del documental *Margarita Belén: la historia completa*, bajo la dirección de Marcelo González y con la colaboración de Guillermo Alasia (documental B). Estaba organizado a partir de entrevistas realizadas a Hugo Barua, José Luis Valenzuela, Jorge Luis Migueles y Anibal Ponti.

Parte de la consideración del juicio de 2011 como una de las causas más emblemáticas del terrorismo de estado en el Nordeste argentino, concluyendo que con esto “La memoria había vencido. La memoria festejaba” (minuto 05:30).

Su intención es claramente mostrar que los fusilados de Margarita Belén eran militantes políticos pertenecientes a diversas agrupaciones pero siempre identificados con el peronismo combativo. El documental se enfoca en contar desde qué ámbito de la militancia actúa cada uno de ellos y lo que los identifica como actores sociales y en diferentes intervenciones se reconoce que el documental fue pensado para recuperar esta identidad política de los fusilados, para quienes la política debía ser contada en término de las identidades y de los intereses que cada uno representa.

---

<sup>23</sup> Entrevistas a: Edwin Tissebaum (abogado y militante de Derechos Humanos), Juan Carlos Fernández (integrante de H.I.J.O.S), Gabriela Barrios (representante del Registro Único por la Verdad), Jorge Giles, Carlos Aranda y Miguel Ángel Molfino (ex detenidos políticos).

En los discursos, sin embargo, se evita mencionar de manera específica a Montoneros o al menos buscar invertir la mirada que “montoneriza” los actos colectivos de conmemoración hacia una “peronización” del mismo, mientras afirma que: “Esta Masacre tuvo como objetivo a la militancia peronista y fue un claro mensaje a sus agrupaciones” (minuto 12).

El documental se propone como una “tertulia” entre Marcelo González y un grupo de compañeros militantes que lo acompañan (Aníbal Ponti, Jorge Luis Migueles, José Luis Valenzuela). Sus intervenciones abordan aspectos sobre el contexto universitario de Resistencia y Corrientes y los reclamos de movimientos agrarios que confluirán en la formación de las Ligas Agrarias. También sobre el compromiso de algunos sacerdotes que desde la corriente de “opción por los pobres” tuvieron un fuerte compromiso social y político, así como el sector de la juventud peronista identificada con Montoneros.

En el 2013 la directora Cecilia Fiel, que venía investigando sobre la Masacre desde fines del 2009, realizó el documental *Margarita no es una flor* con el apoyo de la Provincia del Chaco y de Santa Fe, además del gobierno nacional por medio de la Secretaría de Derechos Humanos (documental C). El mismo fue reconocido con distintas menciones y nominaciones a premios nacionales e internacionales.

Aunque en principio su objetivo era respaldar la búsqueda de justicia en el marco del juicio por la causa Margarita Belén I, su concreción en 2011 le llevó a reposicionarse frente la historia, según sus propias palabras con voz en *off* en el documental. Recurso que, además de ser una elección técnica, implicaba una percepción histórica y biográfica para facilitarle la construcción del personaje central del documental, Ema Cabral,<sup>24</sup> mediante una combinación de la primera persona del singular, con la tercera y la segunda.<sup>25</sup>

Mientras algunos de los documentales sobre guerras y masacres tienden a focalizar en los incidentes, la violencia, los mecanismos del terror, Fiel optó por una mirada subjetiva que empatiza con la militante, su entorno, sus amigos y familiares, su proyecto de vida y sus ilusiones.<sup>26</sup> Además, esto genera también una percepción diferente del tiempo: no es sólo recuerdo del pasado, es la pretensión de traer al presente y proyectar al futuro la vida de Ema Cabral.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Ema Cabral fue la militante santafesina de montoneros acusada por los militares de ser parte del comando armado que pretendió liberar a los detenidos en su traslado a Formosa

<sup>25</sup> Entrevista a Cecilia Fiel por envío especial de TÉLAM (Agencia Nacional de Noticias). Mar del Plata, 19 de noviembre de 2013. <http://www.telam.com.ar/notas/201311/41333-cecilia-fiel-presenta-margarita-no-es-una-flor-en-mar-del-plata.php>

<sup>26</sup> Por eso con voz en *off*, durante todo el documental, Cecilia brinda mayores datos sobre la vida de Ema por medio de testimonios, especialmente el de su madre. Otros entrevistados fueron: Alejandro Córdoba (exintegrante de la Unión de Estudiantes Secundarios), Raúl Borsatti (militante y periodista), Mario Bosch (abogado querellante por la Masacre de Margarita Belén), Julio y Carlos Aranda (exmilitantes de la Juventud Peronista) y Gabriela Barrios (HIJOS Chaco).

<sup>27</sup> Al respecto, Fiel reconoce su pretensión de encontrar una nueva lectura a la construcción de la memoria para construir a lo ausente desde su negativo o lo que no fue.

El final del documental es muy significativo pues propone un relato desde la ficción, desde la pregunta de qué hubiera sido de la vida de Ema Cabral si no la habrían ejecutado en la Masacre de Margarita Belén. Fiel ha justificado esta elección para el final del guion afirmando que generalmente la memoria es representada en presente en tensión con el pasado pero, teniendo en cuenta que ya se había condenado judicialmente a los perpetradores, era viable incorporar la dimensión del futuro como estrategia para representar lo ausente pero desde lo negativo, es decir, de lo que los personajes no fueron.<sup>28</sup>

## La escritura del pasado: entre el cine y la historia

La visión fílmica sobre la historia implica una forma de aprehensión del pasado y, al igual que sucede en el texto escrito, las interpretaciones que produce y difunde sobre el mismo cambian a partir de problemas del presente. En este sentido, para Marc Ferro,<sup>29</sup> es mucho más importante que “nos interroguemos sobre qué visión de la historia se puede conseguir a través del cine, por qué nos forma y nos deforma al mismo tiempo” (21). Aunque reconoce que de alguna manera todos los filmes son históricos, cuando miramos una película que trata intencionalmente sobre el pasado, predomina en nosotros una mirada positivista o erudita que nos lleva a plantearnos de manera más explícita la cuestión de la “verificación de la autenticidad” (22). Pero si esto puede despertar la desconfianza de los espectadores hacia el filme, también el exceso de positivismo puede terminar por producir un efecto antiestético. Claramente si el objetivo de la película es sólo complacer a un determinado público, probablemente perderá rigor en la explicación y comprensión de un fenómeno histórico.

En este punto, podemos reconocer que los tres documentales aquí tratados fueron pensados y realizados con fines históricos, aunque la verificación de la autenticidad es más fuerte en el A y B, preocupados por la interpretación del fenómeno histórico, que, en el C un poco más pendiente del efecto estético, aunque sin apartarse de la búsqueda de verdad.

Lo anterior también nos muestra que tanto a historiadores como a cineastas les antecede siempre un conjunto de visiones e ideologías que son independientes de ellos y sus producciones, escritas o fílmicas, y que implican posicionamientos previos frente al pasado histórico. Ambos también, recurren a una serie de métodos y técnicas analíticas, narrativas o cinematográficas, que les posibilita alcanzar dicha

---

Entrevista a Cecilia Fiel por enviado especial de TÉLAM (Agencia Nacional de Noticias). Mar del Plata, 19 de noviembre de 2013. <http://www.telam.com.ar/notas/201311/41333-cecilia-fiel-presenta-margarita-no-es-una-flor-en-mar-del-plata.php>

<sup>28</sup> Entrevista a Cecilia Fiel realizada por Revista Ñ. 15 de noviembre de 2013. [https://www.clarin.com/cine/margarita-flor-cecilia-fiel\\_0\\_Byl79QzowQl.html](https://www.clarin.com/cine/margarita-flor-cecilia-fiel_0_Byl79QzowQl.html)

<sup>29</sup> Véase su capítulo “Perspectivas en torno a las relaciones historia-cine” en Ranalletti (2017: 19-28).

traducción ideológica, aunque el historiador otorgue mayor centralidad al rigor metodológico de su escritura científica y los cineastas, para superar esa limitación, tengan que proponerse ser independientes de la versión oficial de la historia o no reducir su producción a una simple adaptación cinematográfica.

Desde la propuesta de Marc Ferro, podemos identificar tanto en las obras históricas como fílmicas formas de escritura con funciones diferenciadas. Siguiendo su clasificación, identificamos en el documental A una mayor inclinación hacia la forma de escritura fílmica descriptiva que plantea la necesidad de un análisis de los fenómenos históricos atendiendo a un orden lógico y siguiendo un “principio del poder” (enseñar que sabemos más). En la producción B predomina una forma narrativa, que está al servicio de la memoria y la identidad, con información más amplia, organización cronológica y guiada por un “principio de pureza” (buscar la identidad y la memoria). Mientras que en el documental C por momentos es más fuerte la dramatización, que busca principalmente la comunicación privilegiando la organización estética bajo un “principio del placer” (hacer lo que nos gusta y gusta a los demás). Esta diferenciación debe ser matizada, ya que no es posible caracterizarlos taxativamente desde esta propuesta y, sobre todo, encontramos elementos entrelazados entre narración-dramatización-descripción.

Lo anterior no debe ser entendido sesgadamente como crítica exclusiva hacia las limitaciones de la escritura fílmica de la historia. En realidad, si revisamos la situación actual de la teoría y la práctica de la historia como disciplina y profesión, podremos reconocer juntamente con Robert Rosenstone,<sup>30</sup> que la historia escrita o académica tampoco es inmutable ni el reflejo de una realidad pasada, sino más bien una construcción moral del mismo a través de huellas que quedaron, que también responde a una serie de convenciones cambiantes sobre cómo debería estudiarse el pasado, y que, además, es un producto ideológico y cultural del mundo occidental cuyo sostén de verdad científica reside básicamente en el corpus de datos y argumentos que se puedan desplegar en un discurso.

Dichas problemáticas de la historia y de los historiadores (narración, individuos, visión, experiencia, proceso, conexión) se hacen presentes también en las producciones audiovisuales y sus guionistas. Los tres documentales que revisamos evidencian la elaboración de una trama narrativa, la relevancia de ciertos personajes con perfiles heroicos (más fuerte en el documental A) pero a la vez comunes (aquí el ejemplo más claro es el abordaje de la vida de Ema Cabral en el documental C), la visión limitada a un conjunto de hechos cuya veracidad y significatividad están tomados de la experiencia testimonial o de la investigación judicial (no debemos olvidar que estos documentales fueron creados en el contexto de la Causa Margarita Belén I), la búsqueda de interrelación de factores que hacen

---

<sup>30</sup> Véase su capítulo “Oliver Stone como historiador” en Ranalletti (2017: 29-48).

al proceso histórico (más evidente en documentales A y B) y, finalmente, la conexión con la realidad pasada (más explícita en el documental C).

Como bien lo señala Rosenstone, estas convenciones “le permiten al cine tanto hacer historia como establecer los límites de la historia que el cine puede realizar” (36). Pero entonces: ¿implica esto que los filmes históricos inventan hechos? Y, por otro lado, ¿está la historia escrita exenta de invención?

Ante el problema que plantea la tríada ficción/invención/creación que atraviesa los intentos de describir el pasado y darle significatividad, el mismo autor nos desafía a no desacreditarla “sino entender cómo tales elementos ayudan a hacer la historia” (37). Sabemos, y conviene recordar, que cuando se habla de “invención” es en el sentido de producción, creación y representación, no de falsedad.<sup>31</sup>

Para el caso de los documentales analizados sobre la Masacre de Margarita Belén, no encontramos elementos ficcionales que involucran a personas o escenarios en los casos A y B, y si bien en el C la misma cineasta se plantea sobre “qué hubiera sido de Ema Cabral...”, lo hace a fin de mantener la intensidad y la estructura dramática, pero sin exceder los límites temporales de la vida real de esta militante en la narración histórica del proceso.<sup>32</sup> En ese sentido, lo que muestran estos documentales son imágenes verdaderas que simbolizan, condensan y resumen una gran cantidad de datos históricos a la par que comunican un significado sobre ese pasado. Además, en cada uno de ellos se recurre al uso de documentación, conocimientos, debates y testimonios que fundamentan y validan el discurso.

A este aporte historiográfico de los documentales, es decir a la descripción, comprensión e interpretación de los fenómenos históricos, dichas producciones también contribuyen como testimonio de la sociedad y reflejan las mentalidades de una época. En este sentido, nos hablan del pasado que reconstruyen, pero también de la sociedad que los produce o consume.

Pero no todos los documentos visuales son iguales, por el contrario, podemos recurrir a diferentes criterios de clasificación para diferenciarlos según su intención, recursos y técnicas.

Según la propuesta de Caparrós-Lera,<sup>33</sup> debemos diferenciar primeramente entre filmes de no ficción y películas de ficción. En los primeros, encontramos los noticiarios, sean reportajes de información o actualidades, y los documentales, sean

---

<sup>31</sup> Pueden resultar muy esclarecedoras las reflexiones de Georges Duby sobre la cuestión de la imaginación en el ámbito de las profesiones tanto del historiador como del cineasta y de Pierre Nora sobre problemáticas de adaptación del texto escrito al lenguaje cinematográfico. Ambos capítulos en Ranalletti (2017: 81-94).

<sup>32</sup> Cabe señalar que, hasta donde sabemos, no hay registros de producciones audiovisuales desde el campo de la ficción.

<sup>33</sup> Véase su capítulo “Nueva propuesta de clasificación de películas históricas” en Ranalletti (2017: 63-80).

con fines didácticos o de montaje. En los segundos, los filmes de reconstrucción histórica, de ficción histórica y de reconstitución histórica. Para nuestro análisis sólo conviene detenernos en revisar las características propias de los filmes de no ficción de tipo documental, porque claramente las tres producciones aquí referidas pertenecen a esta clase.

Los *documentary film* son más específicamente didácticos cuando se dedican a la enseñanza de alguna materia o disciplina y son realizados por profesionales del tema o con su asesoramiento. El fin es proyectarlos principalmente en centros de enseñanza y tienden a trabajar a partir imágenes de archivo, fotografías, reportajes o filmaciones propias. Un claro ejemplo en nuestro país serían los programas de temas históricos elaborados por Canal Encuentro, entre otras producciones similares. Por otro lado, son de montaje cuando tienen la pretensión de mostrar un suceso real, pero sin buscar la representación o interpretación de personajes históricos. Estos últimos, además, se basan en un guion o cierta planificación cinematográfica y a partir de elementos de la realidad tomados de manera directa (entrevistas, filmaciones) o indirecta (archivos) buscan “ofrecer una visión en teoría más realista de un acontecimiento concreto” (70).

Si atendemos a la intención de los tres documentales, podemos identificar más claramente en el A un objetivo didáctico, sobre todo para entornos educativos. Aunque el B también se propone enseñar o reflexionar sobre ese pasado, no lo elabora con un sentido didáctico escolar. Aún así, en ambos, A y B, también se recurre al montaje, es decir al uso de guion, planificación y elementos de la realidad que permitan mostrar un suceso histórico real. El C parece enfocarse más que nada en el montaje, aunque al igual que el A recurre a profesionales del tema y a recursos de archivo.

Este tipo de análisis se torna complejo en la medida que las producciones de historia en imágenes son atravesadas por varias circunstancias que implican sujetos, contextos, recursos, límites y posibilidades.

En este sentido, resultan significativos a nuestro estudio los aportes de Mario Ranalletti (2017) respecto de la representación del pasado reciente en el cine argentino de los primeros años del retorno a la democracia. Parte afirmando que para los historiadores el cine es una vía de acceso a las visiones del pasado que una parte de la sociedad mantiene vigente en una determinada coyuntura, y que esas representaciones fílmicas del pasado son además reforzadas desde la enseñanza pública. El fin del “Proceso”, junto al fin de la censura, la proliferación de investigaciones e informes sobre la violación a los derechos humanos en los años de la última dictadura, abrieron una nueva etapa caracterizada por el desmontaje del relato militar oficial construido al amparo de discursos y representaciones sobre la llamada guerra contra la “subversión”. Ese pasado reciente y traumático adquirió mayor visibilidad con las investigaciones sobre el terrorismo de estado y llegó al gran público con las primeras producciones cinematográficas que, desde el marco

ideológico de la “teoría de los dos demonios” (militares y guerrilleros), mostraban una sociedad civil alejada o en situación de ignorancia ante la represión clandestina, postura también avalada por un régimen de historicidad que mantenía oculto el horror de la violencia extrema o evitaba explicarlo en términos históricos.<sup>34</sup>

Para nuestro estudio, conviene marcar algunas diferencias respecto a los documentales aquí analizados. Primeramente, si bien el proceso histórico al que refieren es el mismo, el pasado traumático reciente argentino, el contexto en el que son creados es completamente diferente, ya que estas tres producciones se enmarcan en el contexto político del gobierno *kirchnerista*, que impulsó fuertemente los juicios de lesa humanidad y las políticas de memoria, además de que para entonces la sociedad argentina cuenta con información amplia sobre el terrorismo de Estado y la violencia política en los setenta. En segundo lugar, ninguno de ellos se limita a la postura teórica que interpreta este período de violencia extrema como resultado del enfrentamiento entre militares y guerrilleros, por el contrario, busca ampliar el panorama al abordar aspectos del accionar e implicancia de distintos sectores civiles, empresariales y eclesiásticos. Tercero, podemos afirmar que los tres documentales aportan al conocimiento histórico del pasado narrado, porque profundizan en el acontecimiento de la Masacre de Margarita Belén y, además, porque mantienen cierto rigor analítico al recurrir al uso de testimonios, fuentes, investigaciones e informes. Finalmente, si estas escrituras fílmicas de la historia hablan tanto del pasado que narran como del contexto en el que son realizadas, podemos vincularlas más directamente a las luchas por la memoria, la verdad y la justicia que adquirieron fuerza en nuestra región en el marco de los juicios por los delitos de lesa humanidad en la Provincia del Chaco.

## Reflexiones finales

Si analizamos los tres documentales, podemos encontrar algunos puntos en común como, por ejemplo, la insistencia en el tratamiento de los masacrados como militantes políticos y sociales. Es decir, se busca rescatar el rol de militancia social y política de quienes fueron asesinados en Margarita Belén. Esto también se ve reflejado en los testigos que se posicionan por lo general desde su representación como ex-detenidos políticos de la dictadura.

Sin embargo, también podemos apreciar diferencias sustanciales entre los documentales. El primero, elaborado por la Subsecretaría de Derechos Humanos de la Provincia del Chaco, tiene una mirada más procesal y es además el único que se elaboró antes de los juicios, concluidos en 2011, y con la clara intención de impulsar su concreción. Se interesa por explicar el contexto histórico nacional de la dictadura

---

<sup>34</sup> El autor focaliza en el análisis películas como *La República Perdida* de Luis Gregorich y Miguel Pérez y *No habrá más penas ni olvido* de Héctor Olivera, estrenadas en 1983, así como *La historia oficial* de Luis Puenzo y *La noche de los lápices* de Héctor Olivera, ambas de 1985.

y brindar un panorama amplio sobre los principios de la lucha social y política de los setenta desde el caso particular de la Masacre de Margarita Belén.

El segundo, elaborado por el movimiento “Peronismo 26 de Julio”, se propone como objetivo rescatar la militancia política y social del peronismo, principalmente desde su contribución histórica a la lucha por los derechos del pueblo. Apunta claramente a un análisis más regional de la dictadura: atendiendo a los movimientos locales, la lucha agraria y estudiantil y el rescate del compromiso político para generar cambios sociales.

El tercero, es el que más difiere de los anteriores. Pensado más desde la óptica personal de su directora y con una mezcla particular entre relato histórico y de ficción. En torno a la figura de Ema Cabral se busca reivindicar la lucha política y social por parte de “personas comunes”, con sus sueños y resistencias.

Consideramos que este abordaje de tres documentales significativos respecto a la Masacre de Margarita Belén puede aportar elementos conceptuales y empíricos para reflexionar sobre los discursos, representaciones y la escritura fílmica de la historia, así como sobre el pasado traumático de la última dictadura y el contexto en el que se elaboran interpretaciones sobre el mismo.

## Bibliografía:

- Águila, G. (2012). La *Historia Reciente* en la Argentina: un balance. *Historiografías*, (3), 62-76. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2528461>
- Álvarez, S. y Guglielmucci, A. (2001). Los rituales de la impunidad en la Argentina: comensalidad y complicidad. *IV Reunión de Antropología del MERCOSUR*, Curitiba, Universidad Federal de Paraná.
- Aróstegui, J. (2004). Retos de la memoria y trabajos de la historia. *Pasado y Memoria, Revista de Historia Contemporánea*, (3). <http://publicaciones.ua.es/filespublici/pdf/15793311RD3889446.pdf>
- Brienza, L. (2008). La escritura de la historia del pasado reciente en la Argentina democrática. *Anuario del Centro de Estudios Históricos «Prof. Carlos S. A. Segreti»*, 8 (8), 223-241.
- Calvo, C. (julio de 2013). Memorias y Representaciones Sociales sobre el pasado reciente en el monte chaqueño. *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Catroga, F. (2001). *Memoria, Historia e Historiografía*. Coimbra: Quarteto Editora.
- Fernández García, Antonio (1998). La controversia sobre los alemanes corrientes y el holocausto. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, (20), 261-271.
- Franco, M. (2014). La teoría de los dos demonios: un símbolo de la posdictadura en Argentina. *Contracorriente*, 11 (2), 22-52.

- Franco, M. y Lvovich, D. (segundo semestre de 2017). La Historia Reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, Tercera serie (47), 190-217.  
[http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/ravignani/article/view/11091/pdf\\_1](http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/ravignani/article/view/11091/pdf_1)
- Fule, C. y Zeitler, T. E. (2018). Memoria e historia en torno a la Masacre de Margarita Belén. Una aproximación desde la historia reciente y el psicoanálisis. En: Cosme, D. (Coord.). *Territorios de Violencia; Aportes interdisciplinarios sobre conflictos y problemáticas sociales*. Resistencia: Ediciones Revés de la Trama, 61-78.
- Garaño, S. y Pertot, W. (2007). *Detenidos-Aparecidos: presas y presos políticos desde Trelew a la dictadura*. Buenos Aires: Biblos.
- Giordano, M. (1993). Murales de la Universidad Nacional del Nordeste. *Actas del XIII Encuentro de Geohistoria Regional*, Chajarí, 130-140.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Olick, J. K. y Joyce, R. (1998). Social Memory Studies: from Collective Memory to the Historical Sociology of Mnemonic Practices. *Annual Review of Sociology*, (24), 105-140.
- Peiró Martín, I. (2004). La consagración de la memoria: una mirada panorámica a la historiografía contemporánea. *Ayer*, (53), 179-205.
- Pérez Garzón, J. S. (2004). De fracasos y modernizaciones en la historia: agitaciones de la memoria y zozobras identitarias. *Pasado y Memoria, Revista de Historia Contemporánea*, (3), 5-54.
- Pratesi, A. R. (2014). Atentados a la memoria. Continuidades de la dictadura a la democracia. *Revista THEOMAI, Estudios críticos sobre Sociedad y Desarrollo*, (30), 32-37.
- Ranalletti, M. (Ed.). (2017). *La escritura fílmica de la historia: problemas, recursos, perspectivas*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- Rioux, J. P. (1998). A Memória Colectiva. En: Rioux, J. P. y Jean-Sirinelli, F. (dir.). *Para una Historia Cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 307-334.
- Traverso, E. (2007). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.
- Trebitsch, M. (1998). El acontecimiento, clave para el análisis del tiempo presente. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, (20), 29-40.
- Sorlin, P. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: FCE, 1985.
- Vilanova Vila-Abadal, F. (2000). La larga sombra de la culpabilidad alemana: ecos y derivaciones de la Historikerstreit. *Ayer*, (40), 137-167.

- Zeitler, T. E. (2009). El campo historiográfico argentino en la democracia. Transición, profesionalización y renovación. *Revista Digital Estudios Históricos*, Centro de Documentación Histórica del Río de la Plata- Prof. Dr. Walter Rela, Uruguay, (3), 19 p.
- \_\_\_\_\_ (2015). Cuarenta años de *La escritura de la historia*. Reflexiones en torno a la operación historiográfica, de Michel de Certeau a Paul Ricoeur. *Historiografías*, (9), 65-80.
- \_\_\_\_\_ (2017). Hacer Memoria, hacer Justicia: el caso de la Masacre de Margarita Belén (Chaco-Argentina). *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura*, São Cristóvão, 11 (20), 108-127.



# **EL CINE Y LA HISTORIA EN MÉXICO**



## El general Cárdenas y el cine <sup>35</sup>

Ricardo Pérez Montfort <sup>36</sup>

El mundo cinematográfico en la extensa biografía del general Cárdenas tuvo sin duda un lugar de singular importancia. A lo largo de su vida una buena cantidad de vínculos de muy diversa índole entre su persona y el cine se hicieron patentes, ya fuese en su dimensión pública o en su ámbito privado. Existen testimonios sobre su relación particular con determinado tipo de películas desde su temprana juventud hasta bien avanzada su vida como ex-presidente de México. Durante su gobierno en el estado de Michoacán a finales de los años veinte y principios de los años treinta, así como a lo largo de su periodo presidencial un interés especial por el desarrollo del cine documental y de ficción se materializó en múltiples actos de apoyo y facilidades para la producción nacional. Siendo Secretario de Defensa, ya en la década de los años cuarenta, su hija Alicia se casó con Abel Salazar, un actor-director bastante conocido en el medio, que supo aprovechar la situación de la emergente industria cinematográfica mexicana durante los complicados años de la Segunda Guerra Mundial para hacerse de un lugar en la misma. El General asistía con frecuencia al cine con su esposa doña, Amalia Solórzano, con su hijo Cuauhtémoc y no fue raro que mientras fungía como Vocal Ejecutivo de la Comisión del Tepalcatepec y del Balsas a partir de 1947 promoviera la proyección y la discusión de películas entre sus trabajadores y administrativos. En la última década de su vida estuvo pendiente del quehacer cinematográfico mexicano y de las imágenes internacionales que se difundían en los incipientes noticieros televisivos de los años sesenta. Por lo general aceptó la invitación a participar en documentales que tuvieran que ver sus actividades oficiales, y existen varios rollos de celuloide de

---

<sup>35</sup> Este trabajo es un resumen de la larga relación que Lázaro Cárdenas mantuvo con el mundo cinematográfico a lo largo de su vida. Para una mayor profundización en el tema se pueden revisar los volúmenes 1, 2 y 3 de Ricardo Pérez Montfort, *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX*, Penguin Random House Mondadori, México, 2018, 2019 y 2021.

<sup>36</sup> Doctor en Historia de México por la UNAM. Es investigador titular en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, desde hace más de cuarenta años. Es miembro del SNI, nivel III. Sus temas de estudio han sido la historia y la cultura de México y América Latina durante los siglos XIX y XX. Sus libros más recientes son: *Tolerancia y prohibición. Aspectos de la historia social y cultural de las drogas en México 1840-1940*, (Random House, México, 2016); *Historia del México Contemporáneo 1810-2010*, Vol 4, *La Cultura*, (Fondo de Cultura Económica/MAPFRE, México 2016) y *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX*, Vols. 1 y 2 (Random House, México, 2018, 2019) Ha hecho estudios de cine y participado en diversas producciones de cine documental, en México, Alemania y Noruega. Dirigió *Desacatos*, *Revista de Ciencias Sociales*, (1998-2000); *La Revista de la UNAM* (2000-2002) y coordinó el Laboratorio Audiovisual del CIESAS (2007 a 2016).

16 y de 8 milímetros, así como del formato de Super8 que dan cuenta de algunos momentos de su vida familiar de aquellos años.

Lo más probable es que su primera experiencia cinematográfica la viviera en su natal Jiquilpan a finales del siglo XIX o principios del XX. El telégrafo y el teléfono aparecieron durante la última década del siglo antepasado y otros aparatos como el fonógrafo y el cinematógrafo detuvieron su paso hacia Occidente en esos rumbos para dejarse admirar por los pobladores locales. En diversos salones como el del Casino o el del Hotel de Don Ignacio Arceo se pudieron ver decenas de películas mudas que dejaron testimonios como el de don Melitón Herrera Macías que contaba que “por lo general se llenaba aquello y veíamos los monos entendiéndoles como queríamos, ni letreros pasaban. Me acuerdo que pasaron una cinta rusa o japonesa acompañada por la música de la orquesta local de Luis Anaya que era muy buena. Por la entrada al cine nos ha de haber cobrado 25 centavos” (Ramos Arizpe y Rueda Smithers, 1984: 192-193).

También es muy probable que en las proyecciones de cine que se llevaron a cabo en Jiquilpan entre 1910 y 1912, el joven Lázaro pudiera ver las primeras imágenes de la rebelión encabezada por Francisco I. Madero y su arribo a la capital, después de la renuncia de Porfirio Díaz y Ramón Corral a la presidencia y a la vicepresidencia de México en 1911. Gracias a las vistas logradas por los michoacanos Hermanos Alva de los *Desfiles de las Fiestas del Centenario de la Independencia* en 1910 y de las imágenes del movimiento maderista en el norte del país, muchos mexicanos, y entre ellos aquel joven jiquilpense, pudieron ver como el derrumbe del porfiriato coincidía con la emergencia de un proyecto democrático que prometía un futuro esperanzador en aquel primer momento de la Revolución.

Como es sabido muy poco después de su toma de posesión como presidente de México en noviembre de 1911, Madero se enfrentó con la oposición de dos líderes locales que lo habían apoyado inicialmente pero que poco a poco se habían desilusionado de su liderazgo: el chihuahuense Pascual Orozco y el morelense Emiliano Zapata. Este último se levantó con su emblemático Plan de Ayala firmado sólo unos días después de la toma de posesión del gobierno maderista. Orozco en cambio esperó hasta marzo de 1912 para iniciar su rebelión firmando el Plan de la Empacadora. Ambos fueron combatidos con particular violencia, misma que fue reportada en las primeras planas de los principales periódicos tanto de la ciudad de México como de Morelia, así como por las vistas que los Hermanos Alva que circularon ampliamente en el Occidente mexicano. Una aguda inestabilidad política y económica no cesaba de rondar al régimen maderista que no parecía tener la capacidad para satisfacer las demandas de quienes lo habían apoyado y lo miraban ahora con recelo (Ochoa Serrano y Sánchez Díaz, 2003: 209).

En los alrededores de Jiquilpan los rumores se repartieron por las plazas, los corredores, los portales y el cine, y cualquier enfrentamiento entre bandoleros, rebeldes y federales se podía convertir en la versión oral de una sublevación

generalizada. El año de 1912 terminó en medio de la incertidumbre y los augurios de una paz que, por más que se insistía, no lograba convencer a nadie.

Pero en los últimos días de febrero de 1913 la situación nacional se sacudió gracias a un enorme terremoto social. El asesinato del presidente Madero y del vicepresidente Pino Suárez el 22 de febrero, después de la violenta Decena Trágica, conmovió a tirios y troyanos a lo largo de toda la República, y Michoacán no fue la excepción. Si bien en un principio los intentos por generar cierto consenso de parte del gobierno golpista del general Victoriano Huerta lograron convencer al gobernador Miguel Silva de que la situación estaba controlada, en la región de la Tierra Caliente michoacana no tardó en surgir la insubordinación. Dos militares de singular importancia se mantuvieron a la expectativa y a las pocas semanas se sublevaron contra el gobierno usurpador, siguiendo los lineamientos del Plan de Guadalupe lanzado por el gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza. Se trataba de los generales Gertrudis Sánchez y José Rentería Luviano. El primero, de origen coahuilense y encargado del orden en la frontera terracalentana entre Michoacán y Guerrero, se unió al segundo en Huetamo, población de la cual Rentería Luviano era originario. Las noticias de las batallas y enfrentamientos en algunas poblaciones importantes como Tacámbaro, Pátzcuaro y Zitácuaro llegaron hasta Jiquilpan en un santiamén aumentando el desasosiego de la población. Entre la cuesta del Toro y La Meza, camino a Pátzcuaro, el general Sánchez fue herido y al poco tiempo trasladado a Huetamo para su recuperación (Romero Flores, 1964: 121). El general Rentería Luviano asumió la jefatura de operaciones, avanzando sobre Pátzcuaro.

Entre aquellas desgracias lo que al parecer más temían los michoacanos eran las constantes levadas que promovía el régimen huertista y por lo cual se ganó la animadversión prácticamente generalizada (Ochoa Serrano y Sánchez Díaz, 2003: 211).

A mediados de mayo la columna rebelde de Rentería Luviano se dirigió hacia la Ciénega de Zacapu y tras avanzar sobre la Cañada de los Once Pueblos llegó a Zamora el día 30 (Romero Flores, 1964: 129-138). Con un cuerpo de 600 hombres a caballo tomó la ciudad sin resistencia y ampliando su contingente hasta lograr 800 efectivos se preparó para seguir al día siguiente rumbo a la hacienda de Guaracha, en los linderos de la cabecera municipal de Jiquilpan. Ahí estableció su cuartel general.

Ese mismo día el general Rentería visitó Jiquilpan y en seguida se paseó por Sahuayo sin mayor resistencia. Al atardecer regresó al cuartel general de Guaracha en donde sin duda estuvo mucho más cómodo que en cualquier campamento militar. Digno de cualquier relato inscrito en la novela de la Revolución Mexicana o de las imágenes prodigadas durante los años treinta por el cine nacional de temática revolucionaria de Fernando de Fuentes, el historiador, pedagogo, legislador y cronista michoacano Jesús Romero Flores proporcionó una narración muy

rescatable de aquel arribo de Rentería Luviano a la casa-hacienda de la Guaracha. Contó que el administrador de la hacienda:

recibió a Rentería Luviano y a toda su gente con extraordinarios honores, prodigándoles no solamente atenciones sino lujos y placeres: buena y abundante mesa, vinos y licores de la mejor clase; baños deliciosos, billares y otras diversiones para entretener las horas; amén de buena música y excelentes cantadores y cantadoras. Era un hombre, el administrador, jovial y lleno de regocijo: desempeñaba su papel a las mil maravillas, instándoles a sus huéspedes a que no se retiraran, pues bien sabía que no tardarían los federales en ir a batirlos (Romero Flores, 1964: 135).

Así después de agasajarse como lo harían los revolucionarios en las películas *El compadre Mendoza* (1934) o *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936), al día siguiente Rentería Luviano le encomendó al capitán Pedro Lemus que buscara una imprenta en Jiquilpan para encargarle la impresión de 5000 hojas con un manifiesto revolucionario. El capitán llegó a *La Económica* y le pidió al encargado, el joven Lázaro Cárdenas, que tuviera dichos volantes listos al día siguiente. Al amanecer hizo su aparición la tropa federal que venía desde tierras zamoranas y dirigiéndose a Guaracha atacó a las fuerzas de Rentería Luviano obligándolas a retirarse hacia el Sur del Estado. Al parecer fue grande la derrota y Rentería no tuvo más opción que buscar el camino hacia Tierra Caliente.

Pocos días después las fuerzas huertistas persiguiendo a quienes habían colaborado con los revolucionarios dieron con la imprenta y no tardaron en destruir su equipo incluyendo impresos, papelería y archivo. La delación había insistido que *La Económica* servía a los revolucionarios y por ello la persecución de sus jóvenes dueños no se dejó esperar. Hacia mediados de junio la madre de Lázaro, doña Felicitas Del Río recibió la noticia de que su hijo era buscado por la prefectura (Ochoa Serrano, 1999: 230).

El joven Cárdenas ya había planeado salir de la población con algunos amigos para ir en busca de los revolucionarios, en caso de que su permanencia en Jiquilpan se volviera demasiado riesgosa. “Varios prometieron prepararse y avisarme” anotó en sus memorias. Después de mantenerse escondido durante unos días y tras consultarlo con su madre, el 18 de junio de 1913 se escapó de Jiquilpan rumbo a Apatzingán, para incorporarse a las fuerzas rebeldes que combatían el régimen de Victoriano Huerta. Recién había cumplido los 18 años de edad.

Los quince años que van de 1913 a 1928 fueron sobre todo formativos en las filas del ejército revolucionario para Cárdenas hasta convertirse en un operador político y militar más o menos eficiente. Bajo la tutela de los generales Plutarco Elías Calles y Arnulfo R. Gómez combatió en el norte del país e intentó librar a su estado natal del bandidaje que lo asoló durante los últimos años de la década revolucionaria. Posteriormente operó en el Istmo de Tehuantepec y en las

Huastecas. Fue gobernador interino de Michoacán a principios de los años veinte y finalmente fue electo como titular del gobierno de dicho estado en 1928. No hay indicios de que durante este periodo Cárdenas se interesara puntualmente por el cine. Si bien durante su gobierno en su estado natal promovió que se modernizara la educación y la organización de los obreros y campesinos, el mundo cinematográfico se le volvió a cruzar en el camino hasta los primeros años treinta, cuando fue llamado a ocupar cargos importantes en los gobiernos federales de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez. Fue entonces cuando un particular interés por los incipientes medios de comunicación masiva ocupó la atención del joven General.

Por ejemplo, a principios de 1931, siendo Presidente del recién fundado Partido Nacional Revolucionario (PNR) inauguró la primera estación de radio perteneciente al partido, la XEFO, antes llamada XE-PNR, cuyo discurso inaugural fue pronunciado por el presidente Ortiz Rubio. Esa estación funcionó durante cerca de quince años promoviendo políticas gubernamentales y contrastando su emisión notablemente con la de otra estación que se volvería el emblema de la iniciativa privada en materia de radiocomunicación en México: la XEW, cuyo conocido lema era el pretencioso enunciado de ser “La Voz de la América Latina desde México”. Esta radiodifusora se había inaugurado un año antes, y su propietario, Emilio Azcárraga Vidaurreta, se convertiría en uno de los empresarios más conspicuos de la primera mitad del siglo XX. Su claro propósito de convertir a la radio en un negocio que generara amplios márgenes de ganancia, inauguró un estilo muy particular de hacer dinero a través de la explotación y de la sensiblería de diversas expresiones culturales populares mexicanas. Para algunos analistas, la XEW fue desde sus inicios la gran escuela del mundo romántico y sentimental de la sociedad mexicana, durante la primera mitad del siglo XX. La radio comercial tendría en el señor Azcárraga uno de sus más preclaros representantes, quien no tardaría también en incursionar en el mundo cinematográfico (Pérez Montfort, 2000: 91-115).

El 14 de enero de 1931 un sismo particularmente intenso se sintió en las costas de Oaxaca, afectando especialmente a la propia capital del estado, algunas ciudades de la Mixteca Alta como Huajuapán de León, Tlaxiaco y Miahuatlán y también a la región zapoteca del Istmo de Tehuantepec. Una vez que llegaron las noticias de aquel desastre a la Ciudad de México el general Cárdenas se trasladó a la ciudad de Oaxaca y estuvo ahí los días 19 y 20 recorriendo la zona, tratando de apoyar las labores de rescate y el alivio de los miles de afectados. Justo unos días antes el equipo del cineasta soviético Sergei Eisenstein que estaba filmando en México una película que, por cierto, nunca pudo concluir y que originalmente se identificó como “The Mexican Picture”, también aterrizó en Oaxaca (de los Reyes, 2006). Las imágenes en movimiento de aquella antigua ciudad de Antequera destruida, filmadas por el fotógrafo Edouard Tissé, para el breve documental que posteriormente editó Eisenstein con el apoyo de su asistente Grigory Alexandrov,

mostraban las dimensiones de aquella tragedia. Muros destrozados, arquerías venidas abajo, huecos desnudos en las bóvedas, columnas y portales derruidos, así como las ruinas del cementerio, de las casas de los ricos y de los pobres; todo aquel desastre natural y humano aparecía frente al espectador en una serie de tomas realmente impresionantes. La gente que era retratada mantenía una expresión de zozobra y de estupefacción que quitaba el aliento. La desgarradora miseria de los pobladores indígenas aparecía entre los escombros. Un conjunto de tomas de santos fuera de las iglesias mostraba el desamparo, pero también el arraigo de la religiosidad popular y la fuerza de las creencias católicas.<sup>37</sup>

A esa tragedia arribó el general Cárdenas para tratar de apoyar al gobernador Francisco López Cortés, quien asistido por un general de apellido Pérez y un amplio contingente de soldados, iniciaron lentamente la reconstrucción de aquellas ciudades y pueblos devastados por el terremoto. El presidente del PNR participó en la organización de la construcción de albergues, que según él “era problema más urgente...”.<sup>38</sup> Ahí conoció a aquel trío de cineastas encabezado por Sergei Eisenstein, con uno de cuyos integrantes se vincularía veinte años más tarde, como veremos más adelante. A los tres días, el General regresó a la capital del país a continuar con sus labores de gestión y grilla política.

El siguiente vínculo de Cárdenas con el cine se suscitó dos años después, cuando ya era el candidato más joven a la presidencia del país en el siglo XX. En unos cortos de cine documental que se filmaron durante la visita del candidato al estado de Tabasco, era posible ver el arribo de los políticos, tanto en avión como en barco a la aquella entidad, y el recibimiento multitudinario que les prodigaron. El general Calles y el candidato Cárdenas dejaron que el gobernador Tomás Garrido Canabal se sentara entre ellos en el auto que los llevó del campo aéreo a la plaza de Villahermosa. Campesinos y trabajadores abanderando pancartas de apoyo, jóvenes organizados en desfiles militares, charros a caballo y muchos acarreados parecían convivir en medio de un carnaval y no en una manifestación de apoyo político. Incluso en una escena de aquel filme podía verse al propio Garrido Canabal, y al mismísimo general Cárdenas danzando y conduciendo rítmicamente a sendas muchachas por una pista de baile, en medio de un discreto abrazo bajo una enramada tropical (Martínez Assad, 2004). El espíritu seductor del General también se percibió en sus *Apuntes* al dejar constancia de su admiración por “las mensajeras de Tabasco”, Luz Elena Correa y América Sánchez (Cárdenas, 1986: 266).

Los paseos en lancha y remolcador, la desinhibición de las muchachas y los muchachos, las demostraciones anticlericales, y sobre todo la gran cantidad de campesinos y trabajadores que parecían sustentar el proyecto garridista tuvieron

---

<sup>37</sup> Véase *El desastre en Oaxaca, 1931* cortometraje de Sergei Eisenstein comentado por Aurelio de los Reyes, en *Oaxaca* en la colección de “Imágenes de México” de la Filmoteca de la UNAM, 2005.

<sup>38</sup> Archivo Calles-Torreblanca, Fondo Plutarco Elías Calles, Núm. de expediente 206, Núm. de Inventario 820, Legajo 4/9 telegrama del 19 de enero de 1931.

una repercusión muy positiva en el ánimo del candidato y de su comitiva, al grado de que él mismo llamara aquella entidad como "El Laboratorio de la Revolución".

El Tabasco garridista impactó al general Cárdenas de tal manera que el primero de julio, de gira por Durango y al depositar su voto electoral para presidente de la República, lo hiciera a favor nada menos que de Tomás Garrido Canabal (Cárdenas, 1986: 289).

Muchos fueron los cambios que se suscitaron durante el sexenio del general Cárdenas, sobre todo en materia de la extensiva reforma agraria, en cuestiones de organización obrera y campesina, en el impulso a la educación socialista y en la propia reestructuración política y económica del país. Una nota definitiva del régimen cardenista fue su nacionalismo, que lo mismo pudo constatarse con actos tan contundentes como la expropiación de la industria petrolera en marzo de 1938 que en el apoyo a los productores locales con el fin de tratar de lograr la autosuficiencia en materia de alimentos y materias primas.

La valoración de los recursos propios frente a la invasión de elementos extranjeros fue muy evidente en los ámbitos de la cultura popular, aunque no por ello las expresiones vernáculas resultaran más impermeables a los dictados que venían de fuera. Por ejemplo, la película *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes estrenada en 1936 fue en gran medida una afirmación de una sociedad rural jerarquizada, pero muy reivindicativa de lo que entonces se consideraba como "propiamente mexicano". Si bien se trató de una empresa particularmente exitosa en materia de difusión y, sobre todo en cuanto a recaudación económica, no cabe duda que la nostalgia por ese mismo rancho grande como síntesis de aquello que se percibía como "muy mexicano" fue adoptado por muchos sectores sociales de México. Una secuela interminable de comedias rancheras que exportaron esa imagen de un mundo campirano, repleto de charros cantores y fanfarrones, chinas sumisas, borrachines simpáticos, terratenientes comprensivos y generosos, caballos, toros y gallos, como el representante del México típico y "verdadero" vino a contribuir a la autoafirmación ante las imágenes negativas de los mexicanos que provenían, sobre todo, del cine norteamericano (García Riera, 1987).

Esta reiterada imagen del México charro corrió a cargo de muchos miembros de la antigua aristocracia porfiriana y de algunos seguidores clase-medieros arraigados en el ámbito urbano que cotidianamente se mostraban en el Paseo de la Reforma o en los distintos lienzos de la ciudad vestidos con sus trajes de charros y sus sombreros galonados tal como si desfilaran rumbo a la representación de alguna opereta o teatro de revista (Gallo, 1939: 38).

Diversos grupos de conservadores aprovecharon la afición del presidente de la República por los caballos para tratar de reivindicarse frente a quien también mostraba cierta disposición para disfrutar de las suertes charras. Aún así, el general Cárdenas tenía bastante claro que estas manifestaciones de nacionalismo de pacotilla estaban lejos de representar la defensa y el amor por el terruño que tanto

los pequeños propietarios como los campesinos beneficiados por su política agraria revelaban de manera menos aparatosa y sofisticada. Durante su presidencia no desaprovechó la oportunidad de montar a caballo y de recorrer caminos de herradura con sus acompañantes, sobre todo cuando se trataba de asistir a alguna reunión con campesinos o con indígenas. Por lo general montaba con su uniforme militar o incluso con su vestimenta civil, y nunca se le vio disfrazarse de charro o blasonar de su mexicanismo a partir de destrezas de jinete.

Pero justo es decir que en aquellos ambientes populares Cárdenas era visto como un gobernante puritano y poco dado a los desvíos y distracciones que muchos otros políticos disfrutaban en el mundo cabareteril y burdelero sin el más mínimo aspaviento. A diferencia de los excesos que les eran conocidos a figuras como Maximino Ávila Camacho, a Gonzalo N. Santos, a Luis Napoleón Morones, a Rodolfo Elías Calles o a Tomás Garrido Canabal, el General tenía más fama de adusto, contenido y hasta intolerante, que de relajiento y “muchachero”. Gracias a una pieza teatral estrenada en 1936 y titulada “San Lázaro, el milagroso” en la que aparecía como principal protagonista el propio Cantinflas, la imagen de Cárdenas se asoció con la idea de que como presidente era capaz de producir milagros, como el reparto agrario y la contención de la voracidad de los empresarios. Su radicalismo también fue comentado en piezas como *El Tenorio Rojinegro*, *La Ley de Responsabilidades* o *Se acabaron los ateos* (de María y Campos, 1956: 382). Y aquella imagen popular lo representó de una manera un tanto ambigua: por una parte era un hombre pudibundo y respetuoso, pero por otro era un tanto obcecado y serio, quien se tomaba las demandas populares muy a pecho y trataba de hacer todo lo posible por ser consecuente con ellas. Igualmente aparecía como el responsable de cumplir los anhelos justicieros de quienes tenían una larga historia de despojos y explotación, así como de haberse sacudido la mala fama que precedía a los políticos de cuño callista, sobre todo después de los zafarranchos de abril de 1935. Por ejemplo, en un cuadro de nombre “Estampas coloniales” que aparecía en una revista titulada *El país del mañana* estrenada en junio de aquel año en el Teatro Lírico la escena presentaba un diálogo entre una pitonisa y un indio. Con un telón y un vestuario que ubicaba dicho diálogo en plena época colonial, el indio se quejaba de que unos “encomenderos” le habían “avanzado sus tierritas” y lo habían dejado a él y a toda su familia “en medio del potrero sentados en un nopal”. La pitonisa le vaticinaba que en su futuro veía “... en el horizonte de esta patria, las figuras que han de venir a restituirte tus tierras, a compensarte de todo lo que te han despojado...” y que sólo le quedaba esperar unos cuatrocientos años para que eso sucediera. El indio le decía: “...¡Pero si pa’ esa fecha ya me habré petatiado!”. A lo que la pitonisa le contestaba en clara alusión a las conocidas propiedades del general Calles: “No importa, porque tus tataranietos recibirán el fruto con creces.... Les va a tocar...un pedazo de Santa Bárbara, un lote de las Palmas, tres hectáreas de Soledad de la Mota y de pilón un piloncillo de azúcar del Mante...” (de María y Campos, 1956: 385).

Por cierto que Cantinflas se convertiría en el cómico de moda hacia finales de aquella década, sobre todo al incursionar como actor en la vacilante industria fílmica nacional. Había emergido del mundo de las carpas y, en el teatro popular Follies Bergère recién inaugurado en octubre de 1936, tuvo sus primeros éxitos al lado de otros dos cómicos, Estanislao Shilinsky y Manuel Medel. Ese mismo año participaría en la película *No te engañes corazón* de Miguel Contreras Torres. Pero buena parte de su notoriedad como gran intérprete de los duelos verbales, de hablar y hablar y no decir nada, la adquirió en julio de 1937 cuando la prensa reprodujo la frase que Vicente Lombardo Toledano le zampó a su enemigo Luis Napoleón Morones, diciéndole que si quería discutir que fuera a "...debatir con Candingas..." —el diablo— y muchos cronistas entendieron que se trataba del mismo Cantinflas (Morales, 1987: 161; Pilcher, 2001: 51). Lo cierto es que el propio Mario Moreno Cantinflas se había hecho famoso por burlarse de los discursos del líder de la CTM y desde luego por tomar a chunga cualquier tema obrero, socialista o campesinista que estuviese en boga.<sup>39</sup> Poco a poco su figura claramente identificable de pelado barriobajero empezó a verse con mayor frecuencia en los periódicos y revistas y su salto al medio cinematográfico fue casi inmediato. En 1937 participó en dos películas del ruso-mexicano Arcady Boytler, *Así es mi tierra* y *Águila o Sol*. De la mano del guionista Salvador Novo hizo su primer trabajo estelar en el cine con *El signo de la muerte* de Chano Urueta en 1939. Pero su despegue definitivo lo logró hasta filmar *Aquí está el detalle*, una comedia de enredos de Juan Bustillo Oro producida en 1940, cuyo título se convirtió también en lema del propio Cantinflas durante gran parte de su carrera. Resultaba interesante la escena final de aquella película en la que el cómico retomaba el discurso obrerista del momento para reclamarle a su novia, una sirvienta interpretada por Dolores Camarillo "Fraustita", sus prestaciones de galán recuperado. Después de sus miles de enredos en una casa de clase media alta, por los cuales termina en un juicio en el cual es absuelto, Cantinflas le decía a "Fraustita": "...Aaah, pero que conste que si vuelvo al trabajo, vuelvo con mis mismos derechos: mi séptimo día, mi salario mínimo, mis horas extras y mi derecho de huelga...". La retórica obrerista, al decir del crítico Emilio García Riera, "...se derrumbaba con toda su pompa y circunstancia al recibir el impacto cantinflesco..." (García Riera, 1969: 274).

Las huellas que dejaron las críticas de Cantinflas y del teatro barriobajero al gobierno del general Cárdenas sin duda llegaron a oídos del propio presidente. Contaba el embajador Josephus Daniels que al conocer el arrastre del cómico, el general Miaja, al poco tiempo de arribar a México, le sugirió al General "... con toda seriedad que le prohibiera hacer chistes a costa de los hombres públicos, diciéndole: Debería Ud. impedir que lo haga. Por permitir una ridiculización semejante, el gobierno de la República Española perdió la confianza del pueblo y

---

<sup>39</sup> Un par de anécdotas al respecto también puede consultarse en Novo, 1964: 110, 351.

fue derrocado...” (Daniels, 1949: 559). El mismo embajador norteamericano reconoció que Cárdenas era bastante más inteligente y en vez de seguir el consejo del republicano pidió a sus colaboradores que no hicieran nada al respecto. Es más: aún cuando algunos funcionarios sí trataron de acallar aquellas críticas, los mismos artistas, los productores y los críticos reconocieron que entre 1934 y 1940 se vivió un ambiente de particular tolerancia en el mundo del género chico tan acostumbrado a vivir de la chacota a costa de los políticos en turno (de María y Campos, 1956: 379-391).

Con una buena cantidad de tareas entre las que destacaba el tratar de encausar algunos de los arrebatos que desataban las relaciones entre la cultura nacional y la divulgación política se creó en 1937 el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) que fue la agencia de propaganda local e internacional más importante del gobierno del general Cárdenas. Dirigido desde su creación por el licenciado Agustín Arroyo Cházaro, el DAPP fue un edificio en construcción de la misma manera como lo fue la política cultural cardenista durante sus breves años de existencia. Este departamento, además de participar en diversas exposiciones regionales, en producciones radiofónicas y cinematográficas a nivel nacional, tuvo una particular injerencia en la proyección internacional de la imagen de México.<sup>40</sup>

Con el fin de reformular la idea que se tenía de México en otras partes del mundo, sobre todo en Estados Unidos, se fue abandonando la imagen de la violencia revolucionaria, de la autodeterminación agresiva e irracional y del voluntarismo anti-católico y pseudo-bolchevique, para edificar la representación de un país que se debatía entre su impresionante pasado, su contradictorio presente y su anhelado futuro. “Compartiendo símbolos y metáforas alusivos a un mundo utópico y nostálgico...” se intentó que tanto el poder, como la academia y el arte, coludidos con cierto nacionalismo exclusivista, pero paradójicamente también con muchos afanes de inclusión, lograran cumplir con una de las funciones fundamentales de la propaganda política durante aquellos años previos al inicio de la Segunda Guerra Mundial. Su misión era entonces nada menos que presentar una imagen compleja, pero a la vez entendible para todos, de lo que era ese país y los proyectos cardenistas, con el fin de homogenizar la visión de las circunstancias mexicanas de entonces (Cruz Porchini, 2016: 317).

El general Cárdenas había mostrado su preocupación por la falta de información que sobre México tenía la prensa internacional, y especialmente la norteamericana (Cárdenas, 1986: 408). A raíz del conflicto petrolero, ése parecía ser prácticamente el único tema que interesaba a periodistas y formadores de opinión. En Estados Unidos, además, existía una corriente de pensamiento que invariablemente mostraba su menosprecio hacia México y sus esfuerzos por salir adelante. Además, la situación de tensión internacional era particularmente proclive

---

<sup>40</sup> En los últimos años varios estudios relevantes se han hecho sobre el DAPP, tal vez los más importantes sean: Ruiz Ojeda, 2012; Pilatowsky, 2015; Dummer Scheel, 2015; Cruz Porchini, 2016.

a la divulgación sensacionalista que ya se había percibido en las campañas periodísticas de la cadena informativa de Randolph Hearst cuyos intereses, así como los de sus amigos empresarios en México, resultaron afectados por las medidas cardenistas. El *New York Times*, el *Washington Post*, el *Wall Street Journal*, el *New York Daily News*, el *Times Herald* y muchos periódicos regionales del vecino del norte, fueron las voces más aguerridas a la hora de denunciar al “ladrón mexicano” que intentaba arrebatar a las compañías petroleras sus propiedades. La ofensiva llegó a ser de tal magnitud que en ese mismo año de 1938, el gobierno mexicano estableció una oficina en Nueva York para tratar de contrarrestar dichas campañas con “información adecuada” (Meyer, 1973: 71).

El DAPP produjo poco más de 40 películas, la mayoría cortometrajes documentales, que versaban sobre actualidades relacionadas con el gobierno cardenista, eventos deportivos, repartos agrarios, escuelas en comunidades indígenas, apoyo a las organizaciones campesinas, construcción de carreteras y vías ferroviarias, exposiciones y programas de irrigación. Varios documentales se realizaron con el fin de dar a conocer las razones de la expropiación petrolera de 1938 con imágenes de los campos, las instalaciones industriales y los puertos. Un documental que tuvo una gran difusión fue aquel que mostraba las actividades de los llamados “niños de Morelia”, un numeroso contingente de infantes y jóvenes huérfanos de la guerra civil española que fueron acogidos en México y llevados a una escuela-internado en la capital michoacana. El DAPP también adaptó algunas cintas extranjeras traduciéndolas al castellano y musicalizándolas, promoviendo la proyección tanto de los documentales como de las películas en cines en toda la República y en el extranjero. Tan sólo entre 1937 y 1939 en la ciudad de México se llevaron a cabo poco más de 500 proyecciones de las diversas producciones del DAPP. En Europa, en Estados Unidos de Norteamérica y en diversos países de Latinoamérica también se hizo una amplia difusión de estos documentales, con el fin de mostrar una imagen positiva del México cardenista (Ruiz Ojeda, 2021: 131-158).

Pero volviendo a la capital del país, tal vez una de las organizaciones más activas en materia de activismo artístico y político durante el gobierno del general Cárdenas fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que ya se ha mencionado. Fundada en 1933, pretendía aglutinar a los más diversos creadores, independientemente de su disciplina o actividad, en su lucha contra del imperialismo, el fascismo y la explotación, y en favor de una cultura de los trabajadores y las masas campesinas. A partir de estas consignas la LEAR organizó exposiciones, editó libros, presentó obras de teatro, impartió cursos de idiomas, convocó a conferencias y mesas redondas, imprimió carteles, fotomontajes y volantes, ejecutó murales colectivos y envió delegaciones a Estados Unidos y Europa para vincularse con las organizaciones progresistas del momento. Además de incluir en sus filas a los miembros del Taller de la Gráfica Popular y a otros

pintores, también reclutó a escritores como Juan de la Cabada, José Revueltas y José Mancisor, a fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo y Emilio Amero, a dramaturgos y gente de teatro y cine como Julio Bracho, Isabela Corona y Gabriel Figueroa, y a músicos como Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Silvestre Revueltas. Este último sería su presidente desde fines de 1936 hasta principios de 1938. Muchos de ellos participaron en la naciente industria cinematográfica mexicana como guionistas, fotógrafos, directores, actores y compositores.

Cabe señalar que el impulso nacionalista en las composiciones musicales de concierto en la segunda mitad de los años treinta buscaba emparejarse con lo que ya había sucedido en otras expresiones artísticas del momento, principalmente en las artes plásticas, en la literatura y el teatro. Los temas “mexicanistas” volvieron a ponerse de moda en el arte académico, y no siempre tuvieron desenlaces afortunados. Si bien fomentaron un conocimiento un poco más profundo de la historia, la arqueología, las tradiciones, la geografía y las prácticas cotidianas de los mexicanos, también es cierto que con el fin de seguirle la corriente a este afán nacionalista, una buena cantidad de manifestaciones artísticas, sobre todo aquellas que empezaron a inundar los medios de comunicación masiva, sólo apelaban superficialmente a esa “mexicanidad” (Pérez Montfort, 2000: 11-12). Muchas buscaron la sanción gubernamental y contribuyeron a un discurso artístico oficialista y un tanto vacío. Pero otras, que sí pretendieron encontrar una expresión propia, pudieron convertirse en vanguardia y aportaron con mucho a dibujar un perfil particular en las expresiones y las creatividades de su tiempo.

En este proceso la figura y el talento del compositor, violinista y director de orquesta Silvestre Revueltas, tuvieron una relevancia particular. A lo largo de la década de los años treinta, una vez que se estableció en la Ciudad de México después de una larga estancia en Estados Unidos, la influencia de Revueltas en el impulso de la música mexicana fue creciendo de manera pujante, al grado de llegar a convertirse en un personaje único y muy distinguible en el mundo cultural mexicano, que abarcó no sólo el quehacer musical, sino también a las artes escénicas y al cine.

Fueron conocidas sus pugnas y diferencias con Carlos Chávez suscitadas a mediados de 1935 pero mucho más relevante fue su labor como compositor de música de cámara y para gran orquesta, piezas para cine y para ballet, entre las que destacaban sus partituras para la película *Redes* (1934) de Fred Zinneman y Paul Strand, así como sus adaptaciones de piezas revolucionarias para la cinta *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) de Fernando de Fuentes y su suite sinfónica escrita para la cinta *La noche de los mayas* (1939) de Chano Urueta.

De todas éstas, la música que tal vez resultaría paradigmática de aquel momento fue la que compuso para la cinta *Redes*. La historia de la realización de esta película es sin duda una muestra de la precariedad con la que se hacía el cine de arte en aquella época. El fotógrafo Paul Strand ya era un artista más o menos

reconocido en el ambiente neoyorkino cuando arribó a México a fines de 1932. La fuerza y convicción de su obra había impactado al medio fotográfico del este norteamericano poco antes de la Primera Guerra Mundial cuando demostró ser partícipe de un realismo social que invitaba más a la reflexión que a la simple observación (Boothe, 1987: 8). Strand era un militante de lo que se llamó “fotografía directa” es decir: de aquella foto que no permitía la manipulación del negativo, o en otras palabras, del llamado arte objetivo. Esto fue admirado por varios de sus colegas entre los que destacaron Dorothea Lang, Walker Evans y sobre todo su mentor el extraordinario fotógrafo Alfred Stieglitz (Rathbone, 1995: 39-40).

Después de vivir algunas decepciones en los Estados Unidos, Strand decidió aceptar la invitación de su amigo, el compositor Carlos Chávez, quien acababa de ser nombrado director del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. El Secretario era nada menos que Narciso Bassols, quien no ocultaba su filiación marxista, y cuyo radicalismo lo mantuvo tan sólo tres años en los altos mandos de la secretaría, después de una intensa lucha contra sectores retardatarios y extremistas.

El fotógrafo llegó a la Ciudad de México a principios de 1933 y en febrero de ese año ya se le había organizado una exposición en la recién inaugurada Sala de Arte del Palacio de Bellas Artes. El éxito de esta exposición lo conminó a quedarse en el país a trabajar para la SEP primero como instructor artístico en Michoacán y después como director de una Oficina de Fotografía y Cine creada especialmente para él por su amigo Carlos Chávez. El compositor y ahora funcionario, siguiendo cierto afán nepotista, le asignó a su sobrino, Agustín Velázquez Chávez, como traductor y compañero de instrucción. Este personaje terminó por convertirse en un verdadero dolor de cabeza tanto para el propio Carlos Chávez como para Paul Strand.

Entre enero y diciembre de 1934, justo el año en que se llevó a cabo la campaña política a favor de la candidatura presidencial del general Cárdenas, Velázquez Chávez y Strand junto con otros personajes del medio cinematográfico mexicano como Julio Bracho y Emilio Gómez Muriel, a la par de otros amigos cineastas como Fred Zinneman, Henwar Rodakiewicz, Ned Scott y Barbara Messler, emprendieron la aventura de realizar en el entonces pequeñito puerto de Alvarado, en el estado de Veracruz, una de las películas más emblemáticas de la historia del cine comprometido mexicano. Originalmente aquella cinta se tituló *Pescados*, y su realización fue tal vez también una de las más tortuosas de dicha historia.<sup>41</sup>

Tratando de seguir con el compromiso del arte objetivo, Paul Strand se convirtió en el principal impulsor de este proyecto que involucró a un buen número de pescadores como actores no profesionales, en un entorno natural particularmente difícil para la convivencia y sobre todo por unas condiciones

---

<sup>41</sup> Los detalles del rodaje de *Redes* pueden consultarse en García Riera, 1969: 69-71; Krippner, 2007: 359-389.

económicas especialmente adversas. El flujo intermitente de recursos, hizo que los realizadores tuvieran que comprar un par de botes y unas redes para mantener a sus actores. A esto habría que añadirle que el propio año de 1934 fue inefablemente exiguo en materia de pesca y que para colmo, a mediados de aquel año, Narciso Bassols y con él Carlos Chávez, fueron removidos de sus cargos, dejando al equipo de producción en Alvarado colgados de la brocha. Pero esto no fue lo peor. El sobrino del compositor, traicionando a su tío y actuando como interventor, retomó las riendas de la producción por orden el nuevo director de Bellas Artes, Antonio Castro Leal. Este retuvo los negativos, que por cierto también habían sufrido varios periplos catastróficos al ir y venir de Alvarado a México y de ahí a Hollywood para su revelado y finalmente de regreso a México, y los puso en manos del propio Velázquez Chávez, quien ahora se hacía pasar como jefe de producción de la misma oficina de la cual había sido responsable Paul Strand. Como tal, incluso parece haber manipulado la situación para impedir que Carlos Chávez escribiera la música para la película otorgándole tal encargo a nadie menos que a Silvestre Revueltas.<sup>42</sup> El compositor acababa de perder a su hija Natalia en circunstancias de mucha pobreza y aún así empezó a componer a una gran velocidad. En octubre de 1934 se trasladó a Alvarado a conocer el trabajo que realizaban Strand y su equipo. A finales de ese mes terminó la partitura, aún antes de que concluyera el rodaje. Revueltas todavía tendría que hacer varias adecuaciones a su música.

Finalmente en noviembre de 1934, muy poco tiempo antes de que Cárdenas tomara posesión de la presidencia, la oficina de Velázquez Chávez le dio al equipo de Paul Strand sólo un mes más para acabar la película, y poco tiempo después éste terminó por irse del país, endeudado con sus amigos y teniendo que pagar de su propio peculio varios cientos de dólares por el arreglo de su cámara.

Salvando los pormenores y las dificultades que Paul Strand vivió en México a la hora de producir *Redes*, el resultado fue sin duda una pieza cinematográfica de singular belleza, puntualmente comprometida con la denuncia social y con "...las corrientes más avanzadas de la plástica, la música y demás artes mexicanas en el tiempo que fue realizada..." (García Riera, 1969: 70). Si bien en ella se puede atisbar una decidida influencia del cine de Sergei Eisenstein, lo cierto es que *Redes* fue también un parteaguas en el cine nacional e internacional. De su estética abrevaron muchos cineastas y cinefotógrafos, en particular Gabriel Figueroa y Emilio "El Indio" Fernández en su cine mexicanista, pero también otras figuras del cine mundial como Luchino Visconti, Ralph Steiner o Elia Kazan (Mraz,, 2014: 186). La amalgama entre la imagen de Strand y la música de Revueltas también mostró resultados extraordinarios. La secuencia final de *Redes* pertenece a uno de los momentos más

---

<sup>42</sup> Una reseña puntual de esta comedia de enredos la hace magistralmente Eduardo Contreras Soto en su libro *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, 2012: 73-130.

logrados del cine mexicano y es, sin duda, una pieza maestra de fotografía, edición, música y sobre todo de lo que entonces se llamó “compromiso artístico y social”.

El mensaje de *Redes*, resultaba particularmente optimista. La imagen final de la ola marina a punto de reventar resumía la fuerza de la organización y la unión capaces de emprender las medidas necesarias para encontrar soluciones y así combatir la injusticia social y la pobreza. A finales de 1934 acababa de llegar al poder el joven presidente Lázaro Cárdenas del Río, quien no tardaría en iniciar un cambio radical en materia económica, social y política en prácticamente todos los rincones del país. Lamentablemente Paul Strand, desilusionado y golpeado por su experiencia mexicana, ya no se quedó en el país a testimoniar estos cambios. Sin embargo el presidente Lázaro Cárdenas le reconoció su labor en enero de 1938. En una carta personal le decía:

Quando se concluyó la película “*Redes*” tuve oportunidad de ver una exhibición de la misma, y admirar en ella talento indiscutible en la dirección, fotografía excepcionalmente hermosa, y vigoroso sentido social. Habiendo sido usted director de la mencionada película y fotógrafo de la mayor parte de las escenas, considero justo escribirle para felicitarlo por esa obra, cuyos méritos han sido reconocidos en este país, como acertada y nueva interpretación artística de paisaje y costumbres seculares” (Krippner, 2010: 91).

Pero independientemente del reconocimiento oficial y de las peripecias de su realización, lo cierto es que *Redes* de Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel, y especialmente por la fotografía de Paul Strand, pasaría a la historia del cine mexicano como uno de sus primeros momentos más logrados y comprometidos. Y lo mismo sucedería con la música de Silvestre Revueltas. Estrenada una parte de su partitura en mayo de 1936, poco antes de que la película se proyectara en las salas cinematográficas de la Ciudad de México y de Veracruz, la suite de concierto *Redes* se interpretaría en diversas ocasiones durante aquellos años treinta, tanto en México como en Europa. La versión para concierto de la música de *Redes*, además de muchas otras piezas para orquesta, para conjuntos de cuerdas y aientos, así como varias canciones y varias partituras para ballet y para cine le dieron a Silvestre Revueltas un prestigio muy merecido en el mundo musical de su tiempo.

Para entonces unos cuantos estudios de grabación marcaban el inicio de una industria fonográfica que iría de la mano del propio quehacer radiofónico y cinematográfico. Si bien la producción de discos se encargaba a compañías como la Peerles, la Camden, RCA Víctor o la Okeh —casi todas filiales de empresas norteamericanas— el vínculo entre éstas, las estaciones de radio y los productores de cine, sería fundamental para su difusión masiva y su colocación en el mercado nacional y latinoamericano. Atraídos por el auge de estos medios de difusión masiva, numerosos artistas de provincia cargados con sus jaranas, marimbas, bajos sextos, guitarras, violines y acordeones, o de países latinoamericanos equipados con

rumbas, tangos, cumbias, bambucos, claves y valsecitos criollos, llegaron a la Ciudad de México para participar en esta época dorada de la música popular y la radio mexicanas (Moreno Rivas, 1979: 73-89, 127-130). A ella contribuyeron también las revistas ilustradas, los periódicos, las historietas y hasta los diarios deportivos.

Los ritmos latinoamericanos y caribeños tuvieron un auge particular a finales de los años treinta, pero sin duda fue la música romántica la que atrapó los gustos de la audiencia radiofónica, misma que acudía los fines de semana a las salas cinematográficas a convalidar el éxito de aquellos compositores cuyas piezas se convertían en temas de películas e incluso daban el título a cintas que ratificaban su renombre. Según Carlos Monsiváis:

En la década de los treinta, entre huelgas y avances de una conciencia sindical y socialista que afianza la lealtad popular a las instituciones convergen el crecimiento de la industria gráfica, gracias a las historietas y diarios deportivos, el crecimiento de la industria cinematográfica y el auge de la industria radiofónica. Sin que los intelectuales o los funcionarios lo admitan o sospechen, una revolución cultural, modesta pero implacable, se aprovecha de la densidad urbana, desplaza a la literatura como centro de reverencia masiva, promueve a la vez y sin contradicciones la alfabetización y el analfabetismo funcional... y le concede un espacio mínimo a una nueva sociedad, ya no campesina, ya no dependiente al extremo de los dictados gubernamentales, proveniente al mismo tiempo de las costumbres antiguas y de las necesidades de la modernización (Monsiváis y Bonfil, 1994: 92).

Antes del cambio de poder, el general Cárdenas hizo los últimos intentos por tranquilizar las pasiones políticas que asolaban al país a finales de los años treinta. Ciertas iniciativas políticas que favorecían la industrialización con exenciones tributarias y control sindical pretendieron sacar a flote la maquinaria económica de México. Junto con ello, el Partido Comunista Mexicano (PCM) y los movimientos de izquierda fueron sometidos a cierta restricción de actividades que se consideraban "sediciosas", mientras que en ciertas áreas de la sociedad mexicana se observaba una particular simpatía hacia las potencias del Eje, que protagonizaban el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Los rápidos triunfos militares del ejército nazi y las balandronadas del fascismo italiano fueron vistos en México con cierto asombro y fascinación que solía derivar en entusiasmo. No fue raro que en las salas de cine de la Ciudad de México, a la hora en que los noticieros mostraban las imágenes de las invasiones germano-italianas, o los ininteligibles discursos de Hitler o Mussolini, algunos espectadores se pusieran de pie y aplaudieran entusiasmados.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Alfonso Taracena anotaría en su diario el 12 de mayo de 1940 que cuando Cárdenas "a nombre de la nación mexicana" protestó contra la invasión nazi de Bélgica y Holanda: "Eso de a nombre de la nación mexicana es mucho decir, pues la mayoría del pueblo mexicano simpatiza con los alemanes" (1971: 79).

La sucesión presidencial de 1940 fue bastante compleja y aquí no viene mucho al caso discutirla. Lo importante para el general Cárdenas es que aún cuando se había propuesto no volver a ocupar un puesto en la administración pública, el ingreso de México a la Segunda Guerra Mundial en 1942, lo llevó a aceptar primero la Comandancia del Pacífico y al poco tiempo la titularidad de la Secretaría de la Defensa. Desde ahí se tendieron puentes con la Secretaría de Educación Pública, con la Secretaría de Gobernación y con la Procuraduría de General de la República para que la modernización del ejército, apoyado por la industria militar norteamericana, se percibiera con mayor eficiencia en todo el país. Para ello se echó mano de la prensa, de la radio y del cine. Tal vez uno de los programas más efectivos al respecto fue el que, bajo la supervisión del general Francisco L. Urquiza y con la venia del general Cárdenas, solicitó a la población de las principales ciudades que alojaran por algunos días a los conscriptos que visitaban sus localidades durante su entrenamiento. Aquella iniciativa fue recibida con beneplácito por la prensa, la intelectualidad y los medios artísticos nacionales (Plascencia de la Parra, 2017: 91-92).

Un corto de noticiero cinematográfico de aquella época, realizado bajo los auspicios de las Secretarías de Defensa y de Gobernación, que apareció bajo el título de *¡Extra!* en los cines durante los primeros meses de 1943, mostraba a un par de jóvenes uniformados caminando por una calle de la Ciudad de México, que llegaban a la entrada de un hogar de clase media. Un perro callejero les ladraba, mientras una voz en *off* decía: “¡No les ladres! Son los jóvenes conscriptos que vienen a recibir el buen trato de una noble familia mexicana...”. Un padre con su hijo les abría la puerta y los invitaba a pasar a la sala donde departían con el resto de la familia. La voz del locutor intervenía comentando: “Hoy, hasta los niños se dan cuenta de lo que significa albergar a estos muchachos representativos de una juventud patriota, valiente y decidida, esperanza firme y gloriosa de México...”. En seguida se sentaban a la mesa para compartir con aquella prole unos panes dulces y una taza de chocolate. La voz en *off* continuaba: “Al compartir el pan de cada día el conscripto se siente cuidado y generosamente atendido en la noble misión de servir a su patria...”. Al corte se levantaban de la mesa y la anfitriona les mostraba un par de camas pulcramente tendidas donde podían pasar la noche. Haciendo una elipsis, el corto concluía cuando los dos conscriptos se alejaban de la casa despidiéndose con sonrisas de aquella familia que los había alojado.<sup>44</sup>

Con este tipo de propaganda se intentó convencer al público reactivo a la implementación del servicio militar obligatorio a que se dispusiera a cambiar de opinión en torno del ejército mexicano. Aunque todavía no se podía quitar los estigmas de la corrupción y del oportunismo político, ahora se presentaba “...más profesional, mejor preparado y más confiable” (Plascencia de la Parra, 2017: 96). Y

---

<sup>44</sup> Fragmento del documental *México durante la 2 Guerra Mundial*, realizado por Luis Lupone, para la Editorial Clío, 1998.

esto sin duda fue un logro de las autoridades militares encabezadas por Urquiza, Cárdenas y el presidente Ávila Camacho.

Los avatares de México durante la Segunda Guerra Mundial, su participación activa con el famoso Escuadrón 201 y sobre todo el apoyo en mano de obra que la sociedad mexicana otorgó a la producción bélica norteamericana han sido tema de muchos estudios y ensayos, y por ello no se abordarán aquí. Más bien volviendo a la relación del general Cárdenas con el cine es necesario saltar hasta el año de 1944 cuando poco a poco se percibió el final de la guerra.

Aquel año empezó con cierto optimismo y esperanza. La Italia de Mussolini ya había sido derrotada y el Ejército Rojo había detenido el avance de Alemania hacia el este. Estados Unidos e Inglaterra, junto con la resistencia francesa asestaban duros golpes al ejército nazi en territorio europeo. El desarrollo de los acontecimientos bélicos internacionales empezaba a dar cierta ventaja a los países aliados. El General había dejado patente su admiración por los avances del pueblo soviético pues en noviembre del año pasado había escrito en sus *Apuntes* la siguiente frase: "Rusia ha demostrado al mundo su poder militar, que ha podido crear con patriotismo y valor de su pueblo y por su organización social" (Cárdenas, 1986: 112). Sin duda la derrota del ejército nazi en tierras de la Unión Soviética era un factor de satisfacción que permitía iniciar aquel tercer año de guerra mundial con cierto aliento.

Y aunque el mundo no estaba todavía para fiestas, un acontecimiento feliz marcó el inicio de aquel 1944. Después de un breve período de noviazgo, Alicia, la primera hija del general Cárdenas se unió en matrimonio con el joven actor Abel Salazar. Alicia tenía entonces 25 años; era una muchacha guapa y cariñosa, muy querida por su padre, su madrastra y su hermanito Cuauhtémoc. Gran parte de su adolescencia y primera madurez la había pasado con aquella familia, que por razones obvias pertenecía a la élite política del país. Mientras su padre fue presidente de la República, Alicia vivió la mayor parte del tiempo en Los Pinos, y cuando concluyó aquel sexenio, viajó en múltiples ocasiones con Amalia, Cuauhtémoc y el General por los rumbos michoacanos de aquella familia, y desde luego estuvo con ellos en Ensenada, mientras su padre se encargaba de la Comandancia del Pacífico. Regresó a la Ciudad de México cuando nuevas responsabilidades trajeron a los Cárdenas a la capital y fue aquí donde conoció a Abel Salazar, de quien pronto se enamoraría.

Por su parte, durante los primeros años treinta, el recién egresado de la Escuela Libre de Comercio, Abel Salazar, se incorporó al Archivo de la Secretaría de Hacienda, dándose cuenta de que no servía para el trabajo burocrático. Comenzó entonces una breve carrera como "patiño" en algunas carpas de la Ciudad de México, y no tardó en ingresar a la incipiente industria cinematográfica. Su primer registro como actor de la gran pantalla apareció en la producción *La casa del rencor* del director Gilberto Martínez Solares en 1941, producida por Agustín J. Fink para

CLASA Films Mundiales S.A. (García Riera, 1970: 26). Este productor sería una de las figuras más relevantes del cine mexicano de aquellos años, pues estaría detrás de las carreras de directores como Emilio "El Indio" Fernández y Julio Bracho, y fue él quien le dio su primera oportunidad al joven Salazar. Para enero de 1944, Abel ya había actuado en cinco películas y en una de ellas no sólo había sido actor, sino también argumentista y productor. Se trataba de la película *Tres hermanos* dirigida por José Benavides Jr. y realizada en 1943, que contaba la historia de un trío de jóvenes que eran enviados a la guerra, al frente del Pacífico y que en ella vivían su trágico fin. Aún cuando aquella cinta combinaba escenas documentales de la guerra con "...una selva de estudio donde luchan los hermanos y que parece un cabaret de Acapulco..." (García Riera, 1993: 58). el mensaje respondía a los afanes propagandísticos que entonces comprometían a los migrantes mexicanos luchando en el ejército norteamericano.

De cualquier manera, aquella película producida, escrita y actuada por Abel Salazar resultaba bastante más afín con los asuntos que interesaban a su futuro suegro que las otras en las que había participado previamente. Por ejemplo, un año antes, aquel joven actor había encarnado el papel del príncipe azteca Temoch en la cinta *La virgen morena* dirigida por Gabriel Soria. En aquella película, que narra obviamente la historia de las apariciones de la virgen de Guadalupe al indio Juan Diego, el jerarca indio Salazar/Temoch terminaba convirtiéndose al cristianismo como todos los demás aztecas. Su actuación pareció más o menos convincente, pero las palmas, sin embargo, se las llevó el actor principal, José Luis Jiménez, quien interpretó a Juan Diego, y que según el arzobispo Luis María Martínez, convertido en crítico de cine, "está genial". Aquel prelado abundó diciendo: "He visto la interpretación de Juan Diego de *La virgen morena* y puedo asegurar que es la encarnación más fiel, más espiritual y más semejante físicamente a nuestro ideal cristiano de aquel privilegiado indio..." (García Riera, 1970: 89).

Seguramente, el general Cárdenas, de haber visto aquella película y leído las declaraciones del arzobispo, hubiese tenido ciertos resquemores y acaso hasta su completa desaprobación en torno de las producciones en las que participaba aquel actor que pronto se casaría con su hija Alicia. Igual opinión le pudo haber surgido al verlo en la superproducción *El conde de Montecristo* que dirigió el popular Chano Urueta en 1941 como actor de reparto, y tal vez una actuación previa tampoco lo debió reivindicar cabalmente. En aquel mismo año, unos meses antes de la realización de la adaptación mexicana de la novela de Alejandro Dumas, Abel Salazar participó en otra fallida cinta de Urueta plagada de referencias panamericanistas titulada *La liga de las canciones*. En dicha película el joven actor hacía las veces de presidente de una conferencia latinoamericana que debía encargarse de un proyecto musical pacifista que mostrara la hermandad entre los pueblos del continente. Si bien se trató de una pieza que explotó la música popular del momento de manera un tanto excesiva, al presentar 16 números musicales en

“...un tiempo total de proyección de 41 minutos”, el mensaje terminaba glorificando la unidad latinoamericana bajo el patrocinio de los Estados Unidos (García Riera, 1970: 28-31).

Con esta experiencia a cuestas, Abel Salazar, era un joven miembro de la comunidad cinematográfica que estaba a punto de despegar no sólo en su carrera artística, sino también en sus vínculos sociales. Como actor, tan sólo entre 1944 y 1945, trabajó en 9 películas, fungiendo no sólo como el actor al cual le acomodaban los fracs de manera impecable, sino también como productor y guionista. Después de producir *Tres hermanos*, logró constituir su propia productora ABSA, asociándose con Armando Oribe Alva y trabajando para algunos de los zares del cine nacional como Gregorio Wallerstein, Jesús Grovas y Chano Urueta.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el general Cárdenas renunció a la Secretaría de Defensa y nuevamente trató de volver a la vida privada. La sucesión presidencial de 1946 lo mantuvo en cierta medida en el candeleiro; sin embargo hizo todo lo posible por no involucrarse demasiado con la elección del primer presidente civil posrevolucionario, el licenciado Miguel Alemán Valdés. Varios meses después de haber tomado posesión, el presidente nombró al General, vocal ejecutivo de la Comisión de la Cuenca del Tepalcatepec, y a dicha labor se dedicó durante prácticamente todo el sexenio alemanista. Aquel periodo presidencial civilista no empezó con buenos augurios. La corrupción, el amiguismo y el apoyo desmedido al sector empresarial mostraron que la política mexicana estaba dando un giro hacia el apuntalamiento del llamado desarrollismo capitalista con cierto descuido en las medidas económicas que se estaban implementando.

Ante los reclamos sociales, el equipo del presidente Alemán elaboró un plan y una campaña orientados a abaratar el costo de la vida sobre todo en los sectores más golpeados por las crisis. En dicho plan sobresalió la creación de los mercados populares y la fundación de la Compañía Exportadora e Importadora Mexicana S.A. (CEIMSA) que sería el antecedente de la futura CONASUPO (Azpeitia, 1987: 133-136). Sin embargo no tardó en aparecer el afán de lucro fácil con el comercio ilegal y el acaparamiento de granos, leche y comida enlatada (Martínez, 2004: 98).

El asunto se hizo tan notorio que hasta el cineasta Luis Buñuel lo convirtió en un aspecto de la cotidianidad urbana de la Ciudad de México en su clásica cinta *La ilusión viaja en tranvía* (1954) que se produciría poco tiempo después de concluido el régimen de Miguel Alemán. En un momento de la enredada trama de aquella cinta, un par de amigos, el Tarrajas y el Caireles, tienen que esconder un carro que se han llevado sin permiso de las autoridades de la compañía tranviaria. Lo conducen sigilosamente a una vía muerta. En dicho lugar descubren a unos acaparadores dirigiendo a unos mecapaleros que cargan unos costales de maíz que hacen pasar por fertilizante. En la cinta queda claro que esos abusivos comerciantes eran los que vendían clandestinamente su maíz a precios mucho más caros a las tortillerías y, por lo tanto, ellos eran los responsables de la constante merma en la

economía popular. Al enterarse de tal situación, quienes estaban esperando la llegada del tranvía inician una gran lucha contra los acaparadores que termina evidenciando claramente la indignación del público por estas prácticas, que fueron muy comunes durante el alemanismo (García Riera, 1973: 202). La respuesta del gobierno era comúnmente la represión policiaca, por lo que en los ambientes urbanos el fastidio empezaba a generar intermitentes trastornos sociales.

El general Cárdenas también mostró su inquietud por esta situación que bien podría calificarse “de película”. No sólo se preocupó por las devaluaciones, sino que también tuvo oportunidad de externarle a su amigo Manuel Ávila Camacho, en agosto de 1948, su opinión sobre el justificado malestar de la gente por las medidas represivas gubernamentales. En un largo comentario que anotó en sus *Apuntes* después de que su antiguo correligionario le planteara su desazón porque percibía “falta de armonía entre los miembros del Gabinete y desconfianza del propio gobierno...”, el General hizo el siguiente diagnóstico:

La actitud desairada del público capitalino contra funcionarios de gobierno al aparecer en las pantallas de los cines, las murmuraciones en diferentes sectores y los chascarrillos y cuentos que en impresos se hacen circular y que se deben en gran parte al malestar producido por el alza de los artículos de consumo y a la imbécil conducta de los llamados amigos, no es tan seria ni tan grave para el gobierno y para el país, como lo es el hecho de que el propio gobierno llegue a perder serenidad y a revelar en sus actos desconfianza hacia el pueblo.

Pero fue hasta septiembre de 1950, cuando otro asunto de índole histórico-cinematográfico interesó al General sobremanera, aunque se trató de un fenómeno bastante diferente pero mucho más cercano y vívido. El primero de septiembre, después de escuchar el cuarto informe presidencial y de comer en su casa con su esposa, asistió en la tarde al Cine Chapultepec a la proyección de la película documental *Memorias de un mexicano*. Aquella cinta que reunía una gran cantidad de escenas filmadas durante la Revolución Mexicana y que pertenecían al archivo del ingeniero Salvador Toscano, había sido editada, producida y dirigida por su hija Carmen Toscano de Moreno Sánchez. Después de tres años de trabajo, este documental, que duraba poco más de hora y media, se estrenó en la Ciudad de México, generando un interés popular de manera inmediata. Narrado en primera persona, contaba la historia de los principales acontecimientos revolucionarios después de mostrar al México porfiriano, desde una perspectiva que reflejaba “... inevitablemente el espíritu del buen pequeñoburgués y apolítico, más atento a la celebración de los hechos que a los hechos mismos...” (García Riera, 1972: 259). La cinta concluía abruptamente después mostrar algunas escenas del México actual y moderno, eximiendo al narrador de referirse a los sucesos de los años veinte y treinta, con el pretexto de que tuvo que salir al exilio durante esa época y regresar

al país hasta muy recientemente. Pero como bien dijo el crítico e historiador Emilio García Riera, *Memorias de un mexicano* tuvo "...el gran mérito de demostrar en un momento muy oportuno, que siempre había habido otro cine nacional latente en la propia vida del país, un cine que no se debía inventar, sino descubrir..." (García Riera, 1972: 260).

Si bien el general Cárdenas sólo anotó en sus *Apuntes* que se traba de una película "muy interesante", una nota periodística recogió una breve crónica de aquella ocasión en que con su esposa y el matrimonio Martino asistieron a la proyección de la misma. Llamó la atención al reportero que las dos personalidades históricas que mayores aplausos despertaron entre el público fueron Porfirio Díaz y el mismísimo Lázaro Cárdenas. Y la crónica continuó:

"En los momentos en que la cámara del ingeniero Salvador Toscano describía la entrada del Ejército Constitucionalista a la capital, después de los Tratados de Teoloyucan, el ex-presidente se dirigió a su señora esposa, visiblemente emocionado, y le dijo:

-Ahí entre esas fuerzas de caballería debo estar yo-..."

Después de hacer un par de comentarios más, el redactor comentó de manera un tanto petulante que el General había reaccionado también ante otras escenas:

Le llamó la atención que el público digamos elegante de un cine caro batiera palmas ante la efigie de Zapata y su rostro se tornó especialmente grave y austero cuando la ovación mas larga y sostenida estalló al aparecer su efigie en la pantalla.

A la salida el público se acercó saludarlo y el cronista sólo alcanzó a escuchar que el General le dijo a doña Amalia que había que recomendarle a Cuauhtémoc que viera aquella película cuando llegara a Morelia (*Hoy*, 9 de septiembre de 1950).

Seis años después la relación del General con el mundo cinematográfico volvió a cobrar vida de manera un tanto indirecta. A finales de 1955 el jurado que otorgaba el Premio Stalin de la Paz le envió la notificación de que había sido merecedor de aquella presea, misma que le sería entregada en una ceremonia el 26 de febrero de 1956. Aquel día en el Teatro Ideal, se celebró el acto de entrega contando con la asistencia del general Heriberto Jara, presidente del Comité Mexicano por la Paz, del licenciado Ignacio García Téllez, cercano colaborador del general Cárdenas y de doña Amalia Solórzano de Cárdenas. El cineasta Grigori V. Alexandrov le entregó al General el premio que consistía en una medalla, un diploma y un cheque por 25 mil dólares. Los poco más de dos mil asistentes aplaudieron a

rabiarse cuando el poeta Efraín Huerta, haciéndole de maestro de ceremonias, presentó a los asistentes (*Tiempo*, 5 de marzo de 1956). El discurso de Cárdenas se publicó en los principales periódicos del país y en él enfatizó su convicción pacifista. También criticó las reincidencias del militarismo promovido por la guerra fría que no respetaba los derechos ni la soberanía de países pequeños, "...promoviendo dictaduras que negaban las libertades esenciales de las personas". Manifestándose contrario a la propaganda que se hacía en contra de quienes se oponían a la guerra concluyó con la siguiente frase: "Los partidarios de la paz reiteramos nuestro propósito de continuar luchando por mantener la solidaridad de una pacífica convivencia universal..." (*Tiempo*, 5 de marzo de 1956; *Siempre!*, 7 de marzo de 1956).

Resultaba de especial interés que Alexandrov, a quien el General había conocido al iniciarse la década de los años treinta cuando junto con Sergei Eisenstein y Eduard Tisse filmaban los estragos del terremoto de Oaxaca, ahora fuera el enviado del gobierno soviético para entregarle la presea que llevaba el nombre de José Stalin por la Paz. El propio Alexandrov invitó al General a visitar la Unión Soviética, lo cual sólo pudo suceder dos años después aprovechando un viaje que Cárdenas y su esposa, con una pequeña comitiva, hicieron por Europa. Después de visitar Francia, Alemania e Italia, los viajeros emprendieron su traslado a territorio soviético.

La comitiva cardenista fue recibida en la Estación Bielorussy a las 2 de la tarde del 23 de noviembre de 1958 por el presidente de los Premios Internacionales Lenin-Stalin, Dimitri Skobeltsin, el director de cine Grigory Alexandrov, varios dirigentes del Comité Soviético por la Defensa de la Paz, un diputado del Soviet de Moscú, periodistas y un centenar de personas, entre las que se encontraban el encargado de negocios de la embajada de México, Ernesto Madero, su esposa y el agregado de prensa de la embajada Carlos Lagunas Zavala. Después de un breve discurso de Skobeltsin y de que un grupo de muchachas le entregaran un ramo de flores al General, éste agradeció la bienvenida y el grupo se trasladó al Gran Hotel Sovietsky en la Avenida Leningrado. Por la noche acudieron al teatro Bolshoi a ver una función del ballet "Giselle" y posteriormente deambularon por la Plaza Roja.

Al día siguiente visitaron el Kremlin, las catedrales y un par de museos de Moscú. Además de admirar la enorme sala de San Jorge, el General y su comitiva recorrieron los pequeños cuartos que Lenin ocupó en aquel gran complejo y en donde dejó algunos libros, su escritorio y su ropa. En seguida fueron al salón de sesiones del Soviet Supremo y caminaron por los patios, plazas y monumentos de aquel inmenso recinto. Por la tarde tocó ir a la Universidad Lomonosov y en la noche Grigory Alexandrov los invitó a la proyección de su más reciente película titulada *De hombre a hombre*. Aquel cineasta, como ya se anotó, además de haber sido el encargado de entregarle el premio Stalin de la Paz al general Cárdenas hacia casi tres años, había sido el asistente del genio del cine soviético Sergei Mijailovich

Eisenstein cuando visitó México en 1930-1931. Los materiales filmados en aquella ocasión y que eran la materia prima de una película que debió llamarse *¡Qué viva México!* habían sido confiscados por los productores norteamericanos y posteriormente editados para hacer la película *Tormenta sobre México* cuyo crédito principal era el de Sol Lesser, el director de las películas de Tarzán. Aquella película que reconocía que se había hecho con la mutilación de lo filmado por Eisenstein empezó a circular por las salas cinematográficas mundiales en 1934, pero en México había sido boicoteada por el Sindicato de Empleados Cinematografistas del D.F. y por lo tanto no fue vista más que por algunos aficionados, pero sobre todo por cineastas locales que pronto reconocieron su influencia en el medio cinematográfico mexicano.<sup>45</sup> Es probable que el General conociera la historia de aquella mítica filmación, dada su afición personal por el cine, pero también es probable que en aquella visita a Moscú, la compañía de Alexandrov estuviera más bien asociada a su calidad de funcionario soviético en materia de premios internacionales que también se entregaban bajo el título de "Fortalecimiento de la Paz y la Amistad entre los Pueblos".

Estando el General de viaje por el viejo continente se enteró del triunfo de la Revolución Cubana la noche del último día de 1958 y el primero de 1959. Para nadie era un secreto que Cárdenas apoyaba a aquel movimiento encabezado por Fidel y Raúl Castro, Camilo Cienfuegos y el Che Guevara. Tan fue así que el 26 de julio de 1959, Cárdenas fue el invitado especial de la conmemoración del VI aniversario del asalto al Cuartel Moncada. La presencia de Cárdenas en aquellos festejos tuvo un impacto importante tanto en la isla como en México. Las crónicas hablaron de la gran concentración frente al edificio del Capitolio en la Habana en la que Fidel Castro compartió la tribuna con Lázaro Cárdenas, con Camilo Cienfuegos, con el presidente cubano Osvaldo Dorticós y con Cuauhtémoc Cárdenas, quien no desaprovechó la ocasión para sacar su cámara de cine Bolex y filmar aquel encuentro, tal como lo demuestra una famosa fotografía de aquel momento. Un periodista insistió en el contraste entre la sobriedad del General y el desparpajo del público cubano, diciendo:

El sumo sacerdote tarasco asiste a una ceremonia escandalosa y pintoresca, con todos los colores del cielo y del mar. Con miles de negros que dibujan en el aire las rúbricas blancas de sus dentaduras [...]. Sombreros al aire, fanfarrias y los machetes cortando en la atmósfera los fantasmas pálidos del latifundio con más vigor aún del que usan todos los días para tumar la caña... Cárdenas ha sido una especie de Pontífice acorde con la sensibilidad de su público y de su tiempo. Pero no es lo mismo el tun-cul que la maraca. La danza de los viejitos no tiene nada que ver con la rumba...Las faldas superpuestas de las tarascas

---

<sup>45</sup> Alexandrov editaría, según él, la versión definitiva de *¡Que viva México!* en 1977. Véase García Riera, 1987: 192-195.

borran toda curva, y aquí las mujeres se ciñen las caderas y las mueven como cocos, redondos y jugosos... (*Siempre!*, 5 de agosto de 1959).

Durante los años sesenta la relación entre el General y el medio cinematográfico mexicano e internacional no pasó de ser meramente el de un espectador.

Si bien durante los tensos años que mediaron la Guerra Fría la convivencia entre "extranjeros" y mexicanos fue conduciéndose por caminos orientados hacia la asimilación de lo cosmopolita, muchas costumbres, tradiciones y "formas de ser" no se olvidaron, gracias a las insistencias de la iglesia católica y los rituales nacionalistas. Sin embargo, estos "valores propios de los mexicanos" tampoco se abstuvieron de participar en el proceso de secularización y continuo mestizaje. Con el paso de los años el modelo del *american way of life* fue cubriendo una gama de espacios culturales muy extensa y cuya amplitud podía ser difícil de calcular, pero muy fácil de percibir. Estaba presente tanto en espacios semi-públicos como el "Lobby Night-Club" hasta en reductos hogareños en donde cada vez se hacía más imprescindible una olla "Presto" distribuida por H. Steele y Cía. S.A. o una lavadora "Hoover", la estufa "Mabe" o el tocadiscos "RCA-Victor". La presencia de "lo norteamericano" parecía contar con un mayor nivel de influencia en la "cultura mexicana" que las demás vertientes originales.

De los cauces "extranjeros", no cabe duda que el del vecino del norte fue el que logró consolidarse con más fuerza a partir de los sesenta. Para ello contó con varios medios que lo favorecieron de forma particular y de los cuales el más importante fue la penetración económica. Por ejemplo, de las poco más de 2000 sociedades mercantiles que se constituyeron en 1960 en la ciudad de México cerca del 65% tenía algún vínculo con capitales o productos norteamericanos (Sepúlveda Amor, Pellicer de Brody, Meyer, 1974: 7-15).

Los medios de comunicación masiva no se quedaron atrás. Tanto en la radio como el cine y la incipiente televisión, y sobre todo en estas dos últimas, la imagen y los sonidos, las modas y los usos, y en general todo aquello que proponía aquel *american way of life* fue dominando la escena. Para 1960 existían 55 estaciones de radio en la ciudad de México, de ellas por lo menos un 50% se dedicaban a difundir música norteamericana para jóvenes y adultos (Alva de la Selva, 1982: 66-67).

Para mediados de los sesenta el *rock & roll* llevaba un buen tiempo compitiendo con la música tropical y ranchera en el mundillo de la música juvenil mexicana. Grupos como Los Hooligans o Los Rockin Devil's demostraban su clara afición por la música norteamericana traduciendo al español piezas como "El rock de la cárcel" ("*Jailhouse Rock*") o "Mi novio esquimal" ("*My Boy Lollypop*") (Agustín, 1996: 36-41; Zolov, 1999: 66-92; Blanco Labra, 2007: 99-112). En cuanto al cine un par de datos resultan indicativos: durante aquella década se estrenaron en la ciudad de México un promedio de entre 200 y 250 películas norteamericanas al año, mientras que el cine mexicano fue reduciendo su producción de alrededor de 120

a no más de 95 películas al año; y mientras las temáticas urbanas aumentaron a más de tres cuartas partes de la producción nacional mostrando los procesos de norteamericanización de la juventud y los sectores pudientes mexicanos, los argumentos ubicados en el mundo rural, que fueron los que le dieron al cine mexicano cierta distinción entre los demás cines de habla hispana, descendieron a menos del treinta por ciento (García Riera, 1985: 279). Personalidades del cine norteamericano de los 60 como Rock Hudson, Jane Mansfield y Bobby Darin habían desbancado a las clásicas figuras europeas como Jean Gabin, Simone Signoret e Yves Montand.

En la televisión, la penetración de la imagen y la moda norteamericana fue mucho más intensa. La competencia con la influencia europea fue prácticamente inexistente. A mediados de los años sesenta series televisivas norteamericanas como *I Love Lucy*, *Mr. Ed*, *Lassie*, *Combate*, *Hopalong Cassidy*, *Bat Masterson*, *FBI*, *Patrulla de caminos*, *Dr. Kildare* y muchas más invadieron las transmisiones mexicanas. Estas series se pudieron ver en horarios privilegiados acompañadas con innumerables comerciales que remitían a productos como estufas "Acros", licuadoras "Osterizer", o refrigeradores "Frigidaire".

Con todo ello la sociedad que habitó la Ciudad de México durante aquellos años 60 fue asimilando la admiración por ese *american way of life* a su cotidianidad de manera cada vez más intensa. Al parecer tan sólo dejaba para algunas ocasiones muy específicas la reivindicación de su espíritu nacionalista, que por lo general se manifestaba apelando a imágenes estereotípicas de lo que entonces se había consagrado ya como "lo típico mexicano". A la hora de sentirse muy mexicanos los miembros más conspicuos de esa sociedad clasemediera emergente hacían fiestas con banderolitas de papel picado, servían el ponche en jarritos, cubrían las mesas con sarapes y no dejaban de ponerse un rebozo o un sombrero de charro, para gritar sus larguísimos y emocionados "aaaajúas" al son de algún mariachi contratado en Garibaldi. Pero eso representaba sobre todo a un México de antaño, rural y tradicional, que tanto el cine como la radio se habían encargado de identificar como lo propio de los mexicanos.

Después del muy agitado año de 1968 y de un tanto tropezado proceso electoral que llevó al licenciado Luis Echeverría a triunfar en las elecciones presidenciales de 1970, el General percibió cómo se acercaba el fin de sus días durante los meses de septiembre y octubre de aquel año. El día 19 de octubre se conoció la noticia de su muerte y no cabe duda que, en gran parte del país, la sociedad mexicana reaccionó conmovida. Varios recintos de la casa del General primero y luego las calles aledañas, se llenaron de ofrendas florales y verdaderas multitudes acudieron a hacer guardia cuando el féretro fue llevado a la Cámara de Diputados. Aquel desfile aparecería en los principales noticieros fílmicos y televisivos del momento, constatando que el vínculo entre el cine y el General se mantuvo continuo hasta varios días después de su muerte. En la Cámara de

Diputados lo veló la clase política en turno y luego se abrieron las puertas para que el público pasara a rendirle su último adiós, Poco tiempo después, una larga escolta lo acompañó de regreso a la casa de las Lomas de Chapultepec antes de que finalmente depositaran sus restos en la columna suroeste del Monumento a la Revolución. Una gran cantidad de crónicas aparecieron en los diarios de aquellos días, así como en varios cientos de pies de celuloide en los que quedó el testimonio de la enorme variedad de personas que acudieron a despedirse del General. En la revista *El Tiempo*, por ejemplo, un reportero escribió:

Nadie podía asombrarse de las lágrimas que resbalaban por las mejillas de hombres y mujeres, jóvenes y viejos que hicieron guardia ante los restos mortales... Al lado de personas vestidas de finas ropas estaban indígenas michoacanos de manta y huarache con sus esposas enrebozadas. Elementos del primer batallón de policía militar hacían valla desde la calle hasta la puerta de la sala en que se hallaba el catafalco. Continuaba cubierto el féretro con la bandera nacional... Más de diez mil personas desfilaron ante el ataúd hasta ya entrada la madrugada (*Tiempo*, 22 de octubre de 1970).<sup>46</sup>

Con la muerte del General también parecía que una época del país estaba concluyendo. Muchos sectores de la sociedad mexicana percibieron que, con el fin de tal vez la última figura tutelar de la Revolución Mexicana, las esperanzas de un futuro con mejores posibilidades de distribución de la riqueza y de menos injusticias se venían abajo.

## Epílogo

Entre 1991 y 1992 tuve la oportunidad de dirigir la realización de un documental que versó sobre el sexenio presidencial del general Cárdenas. Se trató de un mediometraje que formó parte de una serie producida por el Departamento de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México que fue conocido como “Los Lustrros de México”, pero que oficialmente terminó llamándose *La vida en México en el siglo XX* (2006-2013). Aquella serie constó de 20 mediometrajes que recorrían la historia de México y del mundo, dividida en periodos de cinco años, y la realización de cada lustro fue encargada a un/a cineasta/director/a diferente. Los productores me encargaron la asesoría histórica general de toda la serie, aunque el periodo de 1935 a 1940 quedó bajo mi responsabilidad como guionista, musicalizador y director.

---

<sup>46</sup> Ver también Álbum 99 en el Fondo Fotográfico del Archivo Lázaro Cárdenas en la Unidad Académica de Estudios Regionales de la UNAM, antiguo Centro de Estudios de la Revolución Mexicana, Lázaro Cárdenas A.C. en Jiquilpan, Michoacán.

Como unos años antes la efervescencia opositora al PRI encabezada por el Ing. Cuauhtémoc Cárdenas, había puesto en jaque la continuidad del proyecto neoliberal encabezado por los presidentes Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari, y la celebración de los comicios de 1988 había dado el triunfo a éste último de manera muy poco convincente, me atreví a titular aquel documental con la primera frase de una pieza que se había puesto de moda durante los años treinta: “Cuando la sombra de la duda se cruza en el camino”. La realización de aquel resumen de los acontecimientos más relevantes del gobierno del presidente Cárdenas fue sin duda un gran reto en cuanto al acopio, al ordenamiento y a la reflexión en torno del General y el cine. Si bien sería muy largo contar paso a paso cómo se hizo aquel documental, cómo se buscaron en el cine de ficción de aquella época y en materiales de noticieros tanto nacionales como internacionales los pietajes que ilustraron dicho resumen, ya para finalizar este recorrido quisiera reiterar que, en efecto y en vida, el general Cárdenas tuvo una relación bastante cercana al desarrollo del cine como arte y como expresión del compromiso político de su tiempo. Tanto así que hoy en día ya no estaría tan seguro de incluir la palabra “duda” en el título de un documental sobre su vida y obra. Más bien sería necesario resaltar que se trató de un mexicano de una sola pieza, tal como aparece en los innumerables testimonios fílmicos que dan certeza a su paso por la historia de México y del mundo en el siglo XX.

### **Bibliografía:**

- Agustín, J. (1996). *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.
- Alva de la Selva, A. R. (1982). *Radio e ideología* Ciudad de México: Ediciones El Caballito.
- Azpeitia, H. (1987). La autosuficiencia alimentaria en la política del Estado mexicano. *Nueva Antropología*, 9(32).
- Blanco Labra, V. (2007). *Rockstalgia. Crónicas rocanroleras, años 50 y 60*. Ciudad de México: Editorial Diana.
- Boothe, M. H. (1987). *Aperture Masters of Photography: Paul Strand*. Nueva York: Aperture Foundation.
- Cárdenas, L. (1986). *Obras. 1. Apuntes 1913-1940*. Ciudad de México: UNAM.
- Contreras Soto, E. (2012). *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*. Ciudad de México: INBA & INAH.
- Cruz Porchini, D. (2016). *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo 1937-1940*. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores.

- Daniels, J. (1949). *Diplomático en mangas de camisa*. Ciudad de México: Talleres Gráficos de la Nación.
- De los Reyes, A. (2006). *El nacimiento de ¡Que viva México!* Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas & UNAM.
- De María y Campos, A. (1956). *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. Ciudad de México: INEHRM.
- Dummer Scheel, S. (2015). *En defensa de la Revolución: diplomacia pública de México hacia Estados Unidos durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940)* [tesis doctoral]. Berlín: Lateinamerikanisches Institut & Freie Universität.
- Gallop, R. (1939). *Mexican Mosaic*. Londres: Faber and Faber LTD.
- García Riera, E. (2000). *Historia del cine mexicano*. Ciudad de México: SEP & Foro 2000.
- \_\_\_\_\_ (1969). *Historia documental del cine mexicano. Vol. 1*. Guadalajara: Editorial ERA.
- \_\_\_\_\_ (1970). *Historia documental del cine mexicano. Vol. 2*. Guadalajara: Editorial ERA.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Historia documental del cine mexicano. Vol. 3*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara & CONACULTA & IMCINE & Gobierno de Jalisco.
- \_\_\_\_\_ (1972). *Historia documental del cine mexicano. Vol. 4*. Guadalajara: Editorial ERA.
- \_\_\_\_\_ (1973). *Historia documental del cine mexicano. Vol. 5*. Guadalajara: Editorial ERA.
- \_\_\_\_\_ (1987). *México visto por el cine extranjero. Vol 1. 1894-1940*. Guadalajara: Editorial ERA & Universidad de Guadalajara.
- Krippner, J. (2007). Traces, Images and Fictions: Paul Strand in Mexico, 1932-34. *The Americas. A Quarterly Review of Iner-American Cultural History*. 63(3).
- Martínez, M. A. (2004). *El despegue constructivo de la Revolución. Sociedad y política en el Alemanismo*. Ciudad de México: CIESAS: Miguel Ángel Porrúa.
- Meyer, L. (1973). *Grupos de presión extranjeros en el México revolucionario 1910-1940*. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Monsiváis, C. y Bonfil, C. (1994). *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. Ciudad de México: Ediciones El Milagro & IMCINE.
- Morales, M. A. (1987). *Cómicos de México*. Ciudad de México: Editorial Panorama.
- Moreno Rivas, Y. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. Ciudad de México: SEP & CONACULTA.
- Mraz, J. (2014). *México en sus imágenes*. Ciudad de México: Artes de México & CONACULTA.
- Novo, S. (1964). *La vida en México en el período presidencial de Lázaro Cárdenas*. Ciudad de México: Empresas Editoriales.

- Ochoa Serrano, Á. y Sánchez Díaz, G. (2003). *Breve historia de Michoacán*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ochoa Serrano, Á. (1999). *Jiquilpan-Huanimban. Una historia confinada*. Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.
- Pérez Montfort, R. (2000). Esa no porque me hiere. Semblanza superficial de treinta años de radio en México. 1925-1955. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. Ciudad de México: CIESAS & CIDEHM.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX. Vol. 1*. Ciudad de México: Penguin Random House Mondadori.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX. Vol. 2*. Ciudad de México: Penguin Random House Mondadori.
- \_\_\_\_\_ (2021). *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX. Vol. 3*. Ciudad de México: Penguin Random House Mondadori.
- Pilatowsky, P. (2015). *Reconstruyendo el nacionalismo: impresos, radio, publicidad y propaganda en México (1934-1942)* [tesis doctoral]. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Pilcher, J. (2001). *Cantinflas and The Chaos of Mexican Modernity*. Wilmington: Scholarly Resources Inc.
- Plascencia de la Parra, E. (2017). *El ejército mexicano durante la Segunda Guerra Mundial*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores & UNAM.
- Ramos Arizpe, G. y Rueda Smithers, S. (1984). *Jiquilpan 1895-1920, Una visión subalterna del pasado a través de la historia oral*. Jiquilpan: Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas.
- Rathbone, B. (1995). , *Walker Evans. A Biography*. Nueva York: Houghton Mifflin Co.
- Romero Flores, J. (1964). *Historia de la Revolución en Michoacán*. Ciudad de México: INEHRM.
- Ruiz Ojeda, T. C. (2021). Representaciones del México postrevolucionario. El cine de propaganda del cardenismo y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*. (73).
- \_\_\_\_\_ (2012). *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad* [tesis doctoral]. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Sepúlveda Amor, B. y Pellicer de Brody, O. y Meyer, L. (1974). *Las empresas transnacionales en México*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Taracena, A. (1971). *La revolución desvirtuada. Tomo VIII. Año 1940*. Ciudad de México: Costa-Amic Editor.
- Zolov, E. (1999). *Refried Elvis, The Rise of the Mexican Counterculture*. Los Ángeles: University of California Press.

### **Periódicos y Revistas:**

*Hoy* 9 de septiembre de 1950.

*Tiempo* 5 de marzo de 1956.

*Siempre!* 7 de marzo de 1956 y 5 de agosto de 1959.

*Tiempo* 22 de octubre de 1970.

### **Filmografía documental:**

*México durante la 2 Guerra Mundial*, documental realizado por Luis Lupone, para la Editorial Clío, Libros y Discos, 1998.

*Tabasco entre el agua y el fuego*, curaduría Carlos Martínez Assad, Filmoteca UNAM, Colección Imágenes de México, 2004.

*El desastre en Oaxaca, 1931* cortometraje de Sergei Eisenstein comentado por Aurelio de los Reyes, en *Oaxaca* en la colección de "Imágenes de México" de la Filmoteca de la UNAM, 2005.

*Michoacán* curaduría Ricardo Pérez Montfort en la colección de "Imágenes de México" de la Filmoteca de la UNAM, 2006.



# La ideología mestizante en la representación cinematográfica de la escuela: el caso de Río Escondido (Emilio Fernández, 1948)

Jorge Rodríguez Molina<sup>47</sup>  
Rodrigo Zárate Moedano<sup>48</sup>

## Introducción

Este texto parte de retomar el concepto de pedagogía del poder (Möller, 2002) para explicar las prácticas de las élites en la promoción de un determinado imaginario y favorecer la reproducción de un orden social concreto. Estudia cómo se expresa la ideología mestizante (Gómez y Sánchez, 2012) en la acción político-pedagógica del Estado mexicano posrevolucionario y en su representación cinematográfica, es decir, cómo se instrumenta el sistema de pensamiento que, desde una vocación eurocéntrica y racista, apuesta por el blanqueamiento de la población como estrategia para impulsar el progreso nacional. Para ello, toma como objeto de análisis la película *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1948), cuya narrativa articula la ideología mestizante con el mito de Pigmalión (Zárate-Moedano, 2021), de tal suerte que la heroína, una maestra rural, impulsa la metamorfosis redentora en un pueblo indígena, trabajando para solucionar uno de sus mayores obstáculos hacia el progreso: la falta de habilidades para la lectura y la escritura en castellano.

Entiende que las películas contienen huellas de los códigos culturales e ideologías desde los cuales fueron creadas, por lo cual, pueden ser estudiadas como evidencias etnográficas (Grau, 2005); y como productos culturales situados, fueron creadas en un contexto histórico-social específico con intencionalidades políticas concretas, por lo que son susceptibles de ser analizadas como fuentes históricas (Ferro, 2008). En el caso particular de *Río Escondido*, como fuente etnográfica e histórica para estudiar la pedagogía del poder al finalizar la década de los años cuarenta del siglo XX, es decir, las prácticas político-pedagógicas de las élites para legitimar y naturalizar el proyecto de nación del Estado posrevolucionario. De tal suerte que, por medio de su análisis se muestra cómo se articulan los fundamentos de la ideología mestizante (Gómez y Sánchez, 2012), el indigenismo (Saldívar, 2008) y la desindianización (Bonfil, 2010) en la mirada racista

---

<sup>47</sup> Doctor en Historia por la Universidad de Alcalá. Profesor de tiempo completo de la Facultad de Historia y docente de la Especialización de Estudios Cinematográficos de la Universidad Veracruzana. Analiza el papel del historiador en el contexto de la crisis del Estado-nación en el siglo XXI y la utilización de los medios de comunicación como herramienta en la formación de estudiantes.

<sup>48</sup> Coordinador de la Especialización en Estudios Cinematográficos de la Universidad Veracruzana. Doctor en Investigación Educativa (Universidad Veracruzana) y estudios avanzados en Historia del Cine (Universidad Autónoma de Madrid). Investiga procesos de formación y creación en artes visuales, y la manera en que se configura la pedagogía del poder en la cultura audiovisual.

instituida sobre los sujetos indígenas, buscando responder ¿cómo se expresan en la construcción de personajes y en el desarrollo dramático de sus conflictos, así como en la puesta en escena y puesta en cuadro? ¿Cómo se manifiestan en el modo de visibilizar y hacer escuchar a los personajes?

Situados en el año 2021, en vísperas del bicentenario de la consumación de la lucha de Independencia y del centenario de la Secretaría de Educación Pública, el análisis es una invitación a cuestionar hasta qué punto, la mirada que reproduce *Río Escondido* sobre indígenas, mestizos y la escuela como espacio de redención mestizante, sigue vigente en el imaginario social y en las prácticas del poder. Además, su estudio resulta pertinente en el presente porque según los anuarios estadísticos publicados por el Instituto Mexicano de Cinematografía (2010-2020), las barras de programación de algunos de los canales de mayor audiencia han institucionalizado espacios para exhibir películas de la “época de oro” (1936-1956), lo cual ha facilitado que en la segunda década del siglo XXI, dichas películas formen parte de los hábitos de consumo cultural de muchas familias, y hayan sido el contenido más visto en la televisión abierta comercial detrás de las telenovelas, y uno de los de mayor audiencia en algunos canales de paga y en los públicos de televisión abierta.

## **El dominio cultural del Estado mexicano posrevolucionario**

A partir de 1946, con la llegada al poder de una camada de jóvenes abogados formados en la Universidad Nacional Autónoma de México, se consolidó la institucionalización del régimen presidencialista posrevolucionario, de tal modo que, cuando surgían expresiones disidentes que cuestionaban el poder presidencial estas eran reducidas inmediatamente a su mínima expresión política a partir de su exclusión. Lo anterior, como consecuencia de que el sistema político no se fortaleció por medio del juego democrático de partidos, sino a través de un corporativismo excluyente que privilegió la participación y representación política a través de las organizaciones obreras, campesinas y populares afectas al gobierno y excluyó de beneficios económicos y sociales, a aquellas que no respaldaran las acciones políticas y económicas gubernamentales; permitiendo en apariencia un libre juego democrático, dinámico, cuando en realidad se consolidaba un régimen autoritario.

En este contexto, desde las altas esferas del poder se construía y fomentaba la idea del Estado benefactor y del compromiso de las autoridades políticas para sus gobernados, al mismo tiempo, se buscaba que la población interiorizara una idea de lo que debía de ser la sociedad mexicana (Vidal Bonifaz, 2010: 23) y se impulsaron políticas culturales orientadas a fomentar la cohesión social y política en torno a un particular imaginario de la identidad nacional mexicana, principalmente desde el sistema educativo y la industria cinematográfica. Así, en 1948 —cuando se estrenó *Río Escondido*—, la Secretaría de Educación

Pública, tras 27 años de actividad, ya había consolidado a las escuelas como evidencia de la presencia del gobierno en el imaginario de la población, y a quienes ejercían la docencia, como impulsores del progreso nacional, es decir, como puentes entre el Estado y la población urbana y rural. Mientras que la industria cinematográfica seguía representando una de las mayores fuentes de ingresos en el país, la calidad artística de su producción resultaba galardonada de forma recurrente en los más importantes festivales cinematográficos y había generado ya un corpus de películas —de gran éxito crítico y económico— que reproducía la visión indigenista de la identidad nacional promovida por el Estado posrevolucionario.

Sin embargo, es pertinente señalar que, si bien durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se estructuró un sistema autoritario de carácter nacionalista que incluía y organizaba a los sectores populares desde el gobierno y dicha alianza permitió que los beneficios económicos se extendieran a gran parte de la población generando un clima de estabilidad; en el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) se da marcha atrás a ciertas políticas que se habían iniciado durante el cardenismo. Por ejemplo, la reforma agraria se restringe al grado que el apoyo se traslada a la mediana y gran propiedad, se deja de apoyar la educación rural, se frena la autonomía de los sindicatos haciendo más férreo su control a través del corporativismo y todo el apoyo del gobierno se vuelca hacia la conformación de un empresariado dinámico, pero ligado compulsivamente a la política del régimen (Bizberg y Meyer, 2003). Es decir, propagandísticamente se construía y fomentaba la idea del Estado benefactor y del compromiso de las autoridades políticas para sus gobernados, mientras las políticas públicas dejaban de beneficiar a grandes sectores de la población nacional, principalmente aquellos asentados en el ámbito rural; siendo la producción cinematográfica parte fundamental del aparato propagandístico del poder.

Así, al igual que lo harán los libros de texto gratuitos empleados para narrar la Historia de México en el sistema educativo nacional, *Río Escondido* reproduce el discurso que enaltece la unidad del pueblo, la defensa de la patria, tradiciones y valores nacionales; representando al gobierno de la República como proveedor de servicios públicos y promotor del progreso material y simbólico de la población nacional. Aunque su producción no haya sido financiada por el Estado, sino por iniciativa privada, la representación que hace del Estado, del presidente y de su relación con el pueblo de México, exalta como ruta evolutiva para el progreso nacional los procesos de desindianización escolarizada promovidos por el indigenismo posrevolucionario. También, como instrumento de la pedagogía del poder, es relevante señalar que la película es obra de cineastas poseedores de un gran capital cultural, económico, político y social; un equipo cuyo talento técnico-artístico había sido premiado en numerosos festivales y estaba encabezado por uno de los realizadores de mayor éxito y prestigio de la época, Emilio Fernández, que ya había conquistado el gusto del público y de la crítica con cintas nacionalistas como

*Soy puro mexicano* (1942) *María Candelaria* (1943) *Flor silvestre* (1943) y *Enamorada* (1946).

## **Análisis de la cultura nacional mestizante**

Como se indicó al inicio, este texto retoma el concepto de pedagogía del poder (Möller, 2002) propuesto originalmente para analizar y escribir la historia de la educación, para explicar las prácticas de las élites para favorecer el aprendizaje de la identidad nacional y la reproducción del *statu quo*. Apuesta por analizar la historia cultural de lo social, entendiendo la cultura como las obras materiales que genera una sociedad y las prácticas que expresan cómo vive e interpreta su relación con el mundo, con otras comunidades y consigo misma. Hace del estudio de un caso particular, *Río Escondido*, una herramienta para comprender fenómenos sociales y culturales más amplios. Propone escribir historia partiendo de analizar la forma y el contenido de un producto cultural generado y validado por las élites de los años cuarenta, particularmente, cómo se expresa la ideología mestizante (Gómez y Sánchez, 2012) en la acción político-pedagógica del Estado mexicano posrevolucionario y en su representación cinematográfica.

Parte de entender que dicha acción ha reproducido la idea colonial de que lo indígena es inferior a lo europeo y a lo mestizo y, por tanto, un problema que resolver, un obstáculo del cual hay que deshacerse individual y colectivamente para "mejorar la raza" y progresar. Concepción de la identidad y la alteridad ampliamente compartida por las élites, por lo cual, no resulta extraño que, José Vasconcelos, fundador de la Secretaría de Educación Pública, escribiera en su obra cumbre *La raza cósmica* (2019: 13), "el indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina" o bien, que a través del tiempo la castellanización haya sido parte fundamental de las políticas educativas destinadas a la población indígena (Jiménez Naranjo, 2011: 12).

Al mismo tiempo reconoce que la ideología mestizante, como parte de la pedagogía del poder, también fundamentó la praxis indigenista posrevolucionaria. Partiendo de negar las civilizaciones originarias y asumir que las identidades y culturas indígenas son degradantes, se exaltó al indio que dejó de serlo, al mestizo, resultado de la desindianización (Bonfil, 2010:13). El indigenismo redentor asumió a los pueblos indígenas como objeto de intervención que necesitaba ser integrado y desarrollado por el estado nacional mestizo (Saldívar, 2008: 17). De tal suerte que, la acción etnocida del Estado tuvo como propósito impedir la continuidad histórica de los pueblos como unidades sociales y culturalmente diferenciadas (Bonfil, 2010:42). En ese sentido, son claras las palabras del presidente Lázaro Cárdenas en su intervención dentro del Primer Congreso Indigenista Interamericano (1940): "Nuestro problema indígena no está en conservar 'indio' al indio, ni en indigenizar a

México, sino en mexicanizar al indio”; es decir, entendía que para el Estado mexicano el reto era cómo emplear su poder para desindianizar a la población e impulsar de esa forma el progreso nacional.

Así, en el marco de la cultura nacional mestizante promovida por el Estado mexicano, la pedagogía audiovisual del poder llenó de contenido la producción cinematográfica industrial de los años cuarenta y *Río Escondido* es un ejemplo del modo en que las élites concebían lo mestizo y lo indígena, así como a la escuela, la maestra mestiza y los estudiantes indígenas. Su narrativa articula la ideología mestizante con el mito de Pigmalión (Zárate-Moedano, 2021), el rey que esculpió una figura femenina tan hermosa que se enamoró de ella. En este caso, como Pigmalión mestizante en clave indigenista-desindianizadora, los estudiantes indígenas son los seres que necesitan ser redimidos; beneficiados por la acción redentora de la maestra rural que les facilitará alcanzar un mayor nivel de desarrollo.

Al respecto es relevante destacar que *Río Escondido*, como la mayor parte de las películas generadas en el marco de la llamada “época de oro” del cine mexicano (Silva Escobar, 2011), es parte de una cinematografía orgánica a la hegemonía, pues contribuye a legitimar y naturalizar la visión del mundo de las élites posrevolucionarias, particularmente su imaginario social sobre la identidad nacional, así como a reproducir un sistema de ideas, valores y actitudes orientado a sostener el *statu quo*. Su configuración cinematográfica condensa discursos, prácticas y conocimientos, reproduce símbolos y construye saberes iconográficos, nos enseña el punto de vista del Estado sobre la identidad nacional y la educación pública; además de una guía para la interacción social. Por lo cual, ofrece un acceso privilegiado y pertinente al estudio de los discursos del poder, sobre todo en vísperas del centenario de la Secretaría de Educación Pública, motor principal de la pedagogía del poder del Estado mexicano.

Finalmente, es importante señalar que como objeto de estudio etnográfico (Grau, 2005), el valor de *Río Escondido* reside en su cualidad de constructo, pues como toda obra cinematográfica es resultado del proceso situado y subjetivo de mediación emprendido al crearla. La mirada que vehicula no es neutral, parte de un locus de enunciación concreto y su análisis ofrece la posibilidad de extraer información acerca de la subjetividad de sus creadores, así como de las características del contexto histórico-social en el que dieron forma a la obra; particularmente, facilita deconstruir la visión del mundo que reproduce, es decir, los intereses, valores y perspectivas teóricas e ideológicas de sus creadores. Por ello, en las siguientes páginas será estudiada asumiendo que la representación que hace del Otro indígena dice más de la visión del mundo y los prejuicios de quienes la crearon y del grupo social al que pertenecen, que de ese Otro al que pretende describir (Pires, 2009); así como la representación que hace de lo mestizo y de la escuela dice más de lo que las élites deseaban que fuera, que de lo que realmente era.

## La pedagogía del poder mestizante en pantalla

A lo largo de su planteamiento, desarrollo y desenlace, *Río Escondido* narra la gesta heroica de una maestra rural para cumplir con su misión a pesar de todos los obstáculos que aparecen en su camino, enhebrando la raíz de la ficción cinematográfica con la de la ficción nacionalista de la Historia patria. El relato nacionalista comienza en el corazón del poder del Estado, con la protagonista delante de símbolos patrios que reivindican la identidad y la historia nacional mexicana. En el Palacio Nacional —como si fueran humanos— hablan la campana de Dolores, símbolo del inicio de la lucha de Independencia y “el patio mayor del palacio de Cortés y de Juárez” (Fernández, 1948), el Conquistador español y el presidente zapoteco, arquetipo del indígena redimido por la educación mestizante. Frente al mural *Epopéya del pueblo mexicano* que José Vasconcelos comisionó a Diego Rivera, la voz en off del Palacio Nacional dice: “Esta es la historia de tu pueblo, la historia del pueblo de México (...) He aquí nuestros orígenes (...) genio de España y genio de Cuauhtémotzin” y exalta al presidente Benito Juárez como “uno de los hombres más ilustres del mundo” (Fernández, 1948); con lo cual, la gesta épica que está por emprender la maestra se articula en continuidad con los relatos míticos sobre los próceres de la conquista, la Independencia y la Revolución.

Previamente, en la secuencia de créditos iniciales hubo una primera referencia a Juárez en el grabado *Las primeras luces* de Leopoldo Méndez y se advirtió al espectador que la película “aspira a simbolizar el drama de un pueblo que (...) está en marcha hacia superiores y gloriosas realizaciones” (Fernández, 1948). Exalta la figura y labor de la escuela y los maestros en la cruzada educativa por el progreso nacional, “semillas tiernas que siembran las manos de los maestros en los surcos fecundos de la escuela para germinar en hombres fuertes el mañana, almas limpias que han de forjar el futuro glorioso de la patria” (Fernández, 1948). Entonces, vuelve a celebrar la historia de redención y heroísmo patriótico de Juárez, “aquel pastorcito indio y más tarde presidente que luchó contra los invasores y se enfrentó a Europa” (Fernández, 1948). De tal suerte que, la puesta en escena, la puesta en cuadro y el diálogo se alinean para circular los discursos visuales y orales del poder sobre la figura modélica de Benito Juárez.

En su encuentro con el presidente de México este le encomienda una misión: llevar a Río Escondido el “alfabeto y moralidad oficial”, “salvar a nuestro pueblo” del atraso enfrentando uno de “los graves problemas que pesan sobre México”, pues “mientras los grandes núcleos humanos no salgan de las tinieblas del analfabetismo no podremos levantarnos de un letargo de siglos” (Fernández, 1948). Enseguida se nos revela que la maestra padece una condición médica grave, y a pesar de ello, abraza su encomienda con un sentido patriótico, como representante del Estado benefactor asume el compromiso de llevar el desarrollo mestizante a un

rincón remoto de México; aunque eso atente contra su integridad física. Se le muestra con un aura de santidad, como apóstol de la revolución consumada, débil físicamente pero fuerte en su convicción nacionalista y, por tanto, valerosa ante la adversidad.

El presidente municipal del pueblo al que es destinada la maestra, Río Escondido, es presentado como modelo de lo que el presidente de la República nombra en el planteamiento “políticos inmorales”, como la manzana podrida que no tiene lugar en la sociedad posrevolucionaria ideal, el tirano irracionalmente maléfico que debe ser vencido por las fuerzas del bien, por la razón moderna representada por la maestra. Frente a su tiranía, la maestra (María Félix), el médico (Fernando Fernández) y el cura (Domingo Soler), todos ellos mestizos de tipo europeo, ejercen su capacidad de agencia para unir esfuerzos y construir el bien común. Mientras tanto, los indígenas son representados como seres sin capacidad de agencia para actuar en el mundo y transformarlo, simples receptores pasivos de las acciones emprendidas por los mestizos para protegerlos.

Por ejemplo, ante la epidemia de viruela que azota a la población, los indígenas aparecen representados como parte de una masa anónima que los hombres del presidente municipal tratan de llevar a vacunar con violencia y ante su resistencia, el cura se vuelve una suerte de flautista de Hamelin pues tocando la campana de la iglesia logra que los indios dejen de huir y se formen con docilidad para ser vacunados: “ahí los tiene a todos corriendo a formarse como borreguitos” (Fernández, 1948) al escuchar el cencerro, dice uno de los matones del presidente municipal. Es decir, irracionalmente huyen y acuden a ser vacunados, son seres guiados por el instinto que se comportan y son tratados como animales.

Luego de vacunar a los pobladores de Río Escondido llega el primer día de clases en la escuela del pueblo. Frente a un salón lleno de niños y un retrato de Benito Juárez a sus espaldas, la maestra se presenta y les habla de su misión: sacarlos de “la ignorancia que pesa sobre ustedes y les pone en los ojos y en el corazón una venda impenetrable”, para que se conviertan en “hombres y mujeres útiles” (Fernández, 1948), pues lejos de la luz redentora de la escuela no lo son. Poniendo a Benito Juárez como ejemplo dice: “no es imposible la lucha contra las fuerzas bárbaras de México ni es una quimera su regeneración, esta, esta es la mejor prueba de que México puede levantarse y alcanzar la más alta luz” (Fernández, 1948), y enseguida se presenta una secuencia de primeros planos de los estudiantes, receptores de la gracia redentora de la representante del Estado.

Posteriormente Juárez vuelve a ser exaltado por la maestra como “uno de los más grandes mexicanos y uno de los hombres más ilustres del mundo” (Fernández, 1948). Enfatiza que “nació en un pueblo tan apartado de la civilización como Río Escondido. Y hasta los doce años no aprendió a leer ni a escribir”, sin embargo, “este indio llegó a ser presidente de la República” (Fernández, 1948); es decir, como se hace en los libros de texto gratuitos, Benito Juárez se presenta como

modelo del éxito mestizante que puede suponer el tránsito por el sistema educativo nacional.

Finalmente, el desarrollo del relato concluye con el cura y la maestra dando una lección de dignidad y resistencia a los pobladores de Río Escondido con tono paternalista, reforzando la idea de que los indígenas no tienen capacidad de agencia y necesitan que los mestizos les enseñen qué es eso y cómo se ejerce. Frente a la escasez de agua en el pueblo, los indígenas acuden a la iglesia buscando ayuda, el cura toma la iniciativa en la defensa del bien común y dice: “sobran ruegos y procesiones (...) tenemos que enfrentarnos y reclamar lo que es de todos ustedes” (Fernández, 1948). Entonces uno de los alumnos de la maestra roba agua del aljibe propiedad del presidente municipal y este lo mata. Así, mientras los pobladores velan al niño, el presidente municipal exige a la maestra que dejen de tocar la campana de la iglesia, ella ignora su petición y cuando se ha ido les dice: “ya han aprendido que a un pueblo unido no hay injusticia que se le pueda imponer” (Fernández, 1948), como si las huestes revolucionarias no hubieran sido integradas por indígenas dispuestos a reclamar y construir justicia colaborativamente.

La epopeya nacionalista concluye cuando la representante mestiza del Estado mexicano pone fin al régimen del cacique, del “político inmoral” antirrevolucionario; cuando la maestra libera al pueblo de la tiranía del presidente municipal. El hecho tiene lugar en el marco del acoso sexual de que es objeto la maestra por parte del presidente municipal. Se muestra cómo es cortejada y ella lo rechaza de modo tajante, entonces, cuando en el desenlace este intenta someterla para abusarla, en el forcejeo se escapa un tiro que lo hiere. Cuando trata de huir, ella lo remata a sangre fría con 3 tiros en la espalda, en la calle, frente a los pobladores de Río Escondido, lo cual detona que estos se animen a aprovechar la coyuntura para cobrar venganza contra los matones del presidente municipal. Nuevamente se refuerza la idea de que los indígenas no son capaces de hacer frente y vencer al tirano, por el contrario, lo logra una mujer enferma en fase terminal, una heroína de la revolución que representa al poder mestizo y mestizante de la nación.

## Reflexiones finales

Como continuidad de la pulsión colonizadora-evangelizadora inaugurada en *La Conquista*, *Río Escondido* describe los esfuerzos del Estado mexicano a mediados del siglo XX para integrar a la cultura nacional mestiza a quienes no formaban parte de la mexicanidad: los pueblos originarios. Partiendo de negar sus civilizaciones y por tanto su dignidad como iguales frente a los mestizos, narra la gesta patriótica de una maestra rural para favorecer la integración de sujetos desindianizados a las dinámicas de dominación colonial de la sociedad nacional. Además, no solo salva de la ignorancia a los indígenas del pueblo sino de la tiranía del cacique,

exacerbando su condescendencia paternalista hacia quienes asume inferiores e incapaces; construyendo un indígena cinematográfico ignorante, irracional, amilanado y dócil, falto de conocimientos y capacidades, víctima que necesita ser salvada.

Como vehículo de la pedagogía del poder (Möller, 2002), *Río Escondido* reproduce la ideología mestizante en la representación que hace de la escuela rural y sus actores protagónicos: los educandos indígenas ignorantes y la docente mestiza iluminada que tiene como misión salvarlos “de las tinieblas del analfabetismo” para sacar así a México del “letargo de siglos” del que ellos, los indios analfabetos, son responsables. De tal suerte que, el análisis de cómo son contruidos y el desarrollo dramático de sus conflictos, permite deconstruir la visión racista del mundo desde la cual fue creada la obra, la perspectiva eurocéntrica y mestizante de las élites: la ideología mestizante (Gómez y Sánchez, 2012) que ha vertebrado el quehacer del Estado mexicano posrevolucionario, particularmente sus acciones político-pedagógicas orientadas a reproducir un imaginario de nación que promueve el aprecio por la blancura, cultural y biológica, como signo de progreso y el desprecio por lo indígena y lo negro como signo de atraso.

Desde la perspectiva de la Historia de la educación en México, el abordaje de la película como evidencia etnográfica e histórica facilita estudiar la política educativa indigenista que implementó el Estado revolucionario. Hace evidente la concepción colonial de lo indígena como objeto de intervención estatal para favorecer un progreso de enfoque positivista desde la escuela. Posibilita deconstruir el imaginario social que orientaba las prácticas político-pedagógicas implementadas para erradicar identidades y culturas indígenas, y acrecentar la población construida como mestiza, como ejemplo de la identidad nacional; poniendo en primer plano el rol de la escuela y los maestros como agentes de la transformación social mestizante, de la asimilación de sujetos desindianizados a la cultura nacional mestiza.

Al mismo tiempo, permite reflexionar acerca de cómo mientras la institucionalización del régimen presidencialista posrevolucionario no solo no eliminó las desigualdades coloniales, sino que actuó para profundizarlas, *Río Escondido* como instrumento pedagógico del poder, construye un relato donde el Estado mexicano ofrece servicios públicos en un lugar remoto para mejorar la calidad de vida de los pobladores. Se trata de un panfleto nacionalista que ofrece una representación infamante de los pueblos originarios, al mismo tiempo que hace apología del Estado proveedor de orden y progreso y de la ideología mestizante como motor de dicho progreso. En ese sentido, es significativo que, aunque la producción del filme tuvo lugar con capital privado y no financiada por el gobierno de México, participa activa y orgánicamente en la consolidación de la hegemonía (Silva Escobar, 2011: 19), reproduciendo la vocación pedagógica nacionalista de los murales comisionados por José Vasconcelos para contar la historia oficial en los

muros de la Secretaría de Educación Pública. Convencido del proyecto revolucionario como motor del progreso nacional (Román, González y Magallanes, 2016: 82, 83), Emilio Fernández reproduce la visión del mundo de las élites sobre el pasado, el presente y el futuro de México.

Por otra parte, desde un aparato crítico que articula herramientas teórico-metodológicas de la Antropología, la Investigación educativa, los Estudios cinematográficos y la Historia, el texto aborda la película como un producto cultural situado y ofrece una mirada crítica sobre la producción cinematográfica mestizófila de la “época de oro” y la intervención educativa desindianizadora del Estado, poniendo énfasis en visibilizar la ideología de dominación que reproduce y las relaciones de poder de las cuales surge. Lo cual es pertinente en el contexto contemporáneo, donde el racismo se ha convertido en tema recurrente de conversaciones públicas en medios de comunicación tradicionales y en las redes sociales desplegadas en Internet, y es cuestionado desde el activismo originario y afroamericano, así como desde la academia y el ámbito de la creación artística.

De tal suerte que, el análisis de *Río Escondido* facilita contrastar el pasado con el presente; plantearse hasta qué punto, la mirada que reproduce sobre indígenas, mestizos y la escuela como espacio de redención mestizante, sigue vigente en el imaginario social y en las prácticas pedagógicas en la escuela. Es una invitación a pensar ¿qué tan cerca o tan lejos de *Río Escondido* se encuentra la acción pedagógica de la Nueva Escuela Mexicana propuesta por la administración del presidente Andrés Manuel López Obrador (Diario Oficial de la Federación de México, 2019)? ¿Realmente reconoce la pluriculturalidad y plurilingüismo de sus estudiantes? ¿Combate la discriminación y la violencia contra infancias otras? ¿Está alentando la construcción de relaciones sociales basadas en el respeto por los derechos humanos, en la inclusión social, la justicia, la solidaridad y la libertad? ¿Cómo se posiciona su enfoque intercultural frente a la ideología mestizante?

## Bibliografía:

- Bizberg, I. y Meyer, L. (Coord.). (2003). *Una Historia Contemporánea de México, Tomo 1, Transformaciones y permanencias*. Ciudad de México: Océano.
- Bonfil, G. (2010). *México profundo, una civilización negada*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Diario Oficial de la Federación de México (2019, 30 de septiembre). Decreto por el que se expide la Ley General de Educación y se abroga la Ley General de la Infraestructura Física Educativa. Ciudad de México, México: Congreso General de los Estados Unidos Mexicanos. Recuperado de [https://dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5573858&fecha=30/09/2019](https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5573858&fecha=30/09/2019)
- Ferro, M. (2008). *El cine una visión de la Historia*. Madrid: Akal Ediciones.

- Gómez, J. y Sánchez, M. E. (2012). *La ideología mestizante, el guadalupanismo y sus repercusiones sociales*. Puebla: UIA-BUAP
- Grau, J. (2005). Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de Antropología*. 21, 1-18.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2010-2020). *Anuario Estadístico del Cine Mexicano* [Base de Datos]. Ciudad de México: IMCINE. Recuperado en: <http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/>
- Jiménez Naranjo, Y. (2011). Exclusión, asimilación, integración, pluralismo cultural y “modernización” en el sistema educativo mexicano: un acercamiento histórico a las escuelas de educación pública para indígenas. *CPU-e Revista de Investigación Educativa*. 12: 1-24.
- Möller, C. (2002). La pedagogía del poder. *Historia de la educación*. 21, 241-260.
- Pires, E. S. (2009). Representações indígenas na telenovela mexicana: uma abordagem a partir da análise do discurso e da semiótica da cultura. *Arquivos da Memória. Antropologia, Arte e Imagem*. (5-6), 93-118.
- Román Gutiérrez Á., González Barroso, A. y Magallanes Delgado, M. R. (2016). Nacionalismo y educación en México. Emilio Fernández y *Río Escondido* (1948), en González Barroso, A., Román Gutiérrez, Á. y Gutiérrez Hernández, N. (Coord.). *Miradas al cine desde Zacatecas*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Saldívar, E. (2008). *Prácticas cotidianas del estado: una etnografía del indigenismo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Silva Escobar, J. P. (2011). La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*. 7(13), 7-30.
- Vasconcelos, J. (2019). *La raza cósmica*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- Vidal Bonifaz, R. (2010). *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México, 1895-1940*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa.
- Zárate-Moedano, R. (2021). Racismo mestizante en la representación audiovisual de la “sirvienta indígena”, en Tipa, J; Velasco Cruz, S. y Nuño Gutiérrez, U. (Coord.). *Expresiones contemporáneas de los racismos en México. Cuerpos, medios y educación*. Colotlán/Ciudad de México: Universidad de Guadalajara/Universidad Pedagógica Nacional.

### Filmografía:

- Fernández, E. (director) y Alazraki, B. (productor). (1946). *Enamorada* [cinta cinematográfica]. México: Panamerican Films.
- Fernández, E. (director) y De Anda, R. (productor). (1942). *Soy puro mexicano* [cinta cinematográfica]. México: Producciones Raúl de Anda.
- Fernández, E. (director) y De Anda, R. (productor). (1948). *Río Escondido* [cinta cinematográfica]. México: Producciones Raúl de Anda.

Fernández, E. (director) y Fink, J. (productor). (1943). *Flor silvestre* [cinta cinematográfica]. México: Films Mundiales.

Fernández, E. (director) y Fink, J. (productor). (1943). *María Candelaria* [cinta cinematográfica]. México: Films Mundiales.



# MARIA FELIX



# RIO ESCONDIDO

CON

C. LOPEZ MOCTEZUMA

FERNANDO FERNANDEZ - DOMINGO SOLER

argumento y dirección de *Fotografía de*  
**Emilio FERNANDEZ Gabriel FIGUEROA**

PRODUCCIONES RAUL DE ANDA

EXCLUSIVA DE PELICULAS MEXICANAS S. A. de C. V.

**VIGOROSA... EXCEPCIONAL... SUBLIME**  
**UNA HISTORIA ASOMBROSA DE ODIO Y FE, AMOR Y MUERTE**

MARTI Y MARI - BARCELONA



# Juan Orol, el surrealismo hecho imagen: el lado B de la historia mexicana

Ileana Díaz Ramírez <sup>49</sup>

## Introducción

El cine es un gran archivo icónico que refleja no solo los procesos históricos, sino los paradigmas, ideologías y mitos de cada generación. El análisis del séptimo arte, aunque sea de manera tangencial, es una lectura de lo cultural. En el caso de nuestro país, el siglo XX significó el gran paso de lo rural a lo urbano. Tanto los documentales como las ficciones, narraron cómo fue esa transición. Juan Orol, cineasta particular originario de España, fue su testigo, pues hizo carrera cinematográfica en México. Sus películas son un breviario de cómo se entendía la mexicanidad a partir del conocido cine B<sup>50</sup>, es decir, aquellas películas de poca inversión.

Su fama y herencia, las construyó con base en una historia en sí misma irreal: desde sus múltiples oficios, hasta el matrimonio con varias mujeres a las cuales llevó al estrellato. Conocido por inaugurar el cine de rumberas, Juan Orol tuvo una vida de sobresaltos pero que le dio un ritmo inigualable al cine nacional y fue director de 48 películas. Tuvo éxito ante el público, aunque la prensa le diera el calificativo de *El Rey del Churro*. En ese tenor, su cine provoca morbo y curiosidad.

El objetivo del presente trabajo es identificar los elementos surreales de sus principales cintas por medio de la exploración de su filmografía para comprender la importancia de su narrativa como reflejo identitario nacional en el periodo de 1927 a 1981 (años en que estuvo profesionalmente activo). Para lograrlo, primero se plantea un breve recorrido por sus películas, para luego, enlistar los elementos que se consideran surreales. En un tercer momento, se hablará sobre lo identitario en dichos elementos. Por último, se ofrecen las conclusiones donde se refuerza la importancia de su cine en la historia de nuestro país.

---

<sup>49</sup> Doctora en Comunicación y cultura por el Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura (ICONOS), maestra en Comunicación y lenguajes visuales (ICONOS) y licenciada en Ciencias de la Comunicación (UNAM). Actualmente, es docente en la Universidad de Londres en: Comunicación, Cine y TV digital, Diseño gráfico, Mercadotecnia y Diseño de modas. Es investigadora y profesora en ICONOS. Su línea de trabajo es la hermenéutica, el cine y la mística.

<sup>50</sup> El cine B se refiere a las cintas hechas con poco presupuesto pero que tienen cierto encanto estético que las vulnera a ser analizadas, en el peor de los casos, para aprender lo que no se debe hacer. Uno de los principales exponentes en Hollywood, es Ed Wood, a quien comparan con Orol.

## I. Juan: una historia irreal

Más allá de las biografías autorizadas, la vida de Juan Orol permanece en el universo de lo increíble. Con datos no verificados, confusiones de fechas e invención de oficios, el cineasta de origen gallego logró entrever la complejidad de sus primeros años y la poca fidelidad de sus propias palabras a una prensa que no le tenía demasiada fe. El también actor y guionista, pasó a la historia como el *Rey del Churro*, nombrado así de manera peyorativa por sus cintas de poco presupuesto y una narrativa cargada de errores técnicos. Presente como guionista, director y/o productor de 57 películas en un periodo de 60 años, Orol ha sido uno de los cineastas más proliferos de la historia nacional.

Nacido en 1893 (aunque a veces se plantea que fue en 1897), Juan Rogelio García, pasó una infancia poco afortunada, ya que su madre lo dejó con sus abuelos maternos por casarse con otro hombre. No conoció a su padre, aunque más adelante supo que era de apellido Orol, de ahí el cambio posterior. Vivió con familiares en La Habana, Cuba, hasta que por fin se estableció en Veracruz, donde consiguió sus primeros empleos.

Su incursión en el cine se dio de manera accidental. Él afirmó que tuvo múltiples oficios, pero hasta su encuentro con las cámaras, descubrió su vocación. Su primera película fue *El sendero gris* en 1927 (en colaboración con Jesús Cárdenas). En 1933, debuta como actor y productor en *Sagrario*, de Ramón Peón; sin embargo, esta película no fue de su agrado pues: “decía molesto que los técnicos no sabían cómo pensaban nuestros pueblos, ya que éstos venían de Hollywood” (Berman, 1990: 47). Esta es una de las razones por las que el autor gallego decide continuar con la labor de dirección cinematográfica y dar su propia visión de México.

Cabe mencionar como dato relevante, que ese año es la producción de *El compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes (en codirección de Juan Bustillo Oro), película que a la fecha es considerada un hito de la cultura al plantear la historia de un terrateniente ladino que finge ser revolucionario con los zapatistas y partidario de Huerta con la gente del gobierno. La crítica y agudeza del discurso se ha ganado un lugar en la cinematografía nacional dejando a *Sagrario* como una película menor. Ya en 1935, estrena *Madre querida*, un melodrama en donde él mismo presenta la historia al inicio de la película, “esta cinta obtuvo un tremendo éxito de taquilla [...] la vena sentimental de Orol se desbordaba sin que pudiera contener la más leve consideración de pudor o buen gusto, y el público humilde se dejaba arrastrar por ese camino sin advertir el humor involuntario que se desprendía inevitablemente de la trama oroliana” (García, 2006: 7).

Así, el público se congrega a ver una historia cargada de elementos melodramáticos exagerados, comportamientos *cliché* de los personajes y sentimentalismos en cada diálogo. Sin duda, la fórmula para el éxito, como bien explica García Riera. En contraste, Fernando de Fuentes hace ese mismo año,

*Vámonos con Pancho Villa*, que se catapultó como una de las más importantes de la época. Hay que mencionar, que Fuentes fue formado poeta y estudió en Estados Unidos, a diferencia de Orol, que no contaba con preparación académica.

Ya en 1940, hace *Siboney* en Cuba. Esta cinta es el símbolo de la unión entre María Antonieta Pons y él; ya que fue en esos años cuando él la descubre, se enamoran y se casan. Fueron pareja hasta 1945, año en el cual ya preparaba la cinta *Una mujer de Oriente*, estrenada en 1950 y que tiene como protagonista a la que sería su próxima musa, Rosa Carmina, con quien tuvo una relación sentimental hasta 1955.

Una de las películas más icónicas del creador, fue sin duda, *Gángsters contra charros* (1948) donde se inmortaliza al personaje Johnny Carmenta, que recuerda a Humphrey Bogart y el mismo Orol reconoce su admiración hacia dicha estrella de Hollywood. Es de resaltar que el ambiente urbano de las cintas de este autor es un elemento clave para entender por qué se hizo un lugar en la cinematografía nacional. Mientras otros cineastas como Juan Bustillo Oro, quien ya era famoso por su película *Ahí está el detalle* (1940) o el mismo Fuentes, todavía mostraban cierta nostalgia por las historias rurales, Orol con sus melodramas y gángsters, traía al público una visión más citadina y hasta sórdida que emulaba el cine negro de Estados Unidos.

A fines de la década o inicios de los 50 (no hay una fecha verificada), muere su hijo Arnoldo Orol Moreno en un accidente en set, pues lo acompañaba y asistía a varias producciones. De ese oscuro hecho, no se tiene mucha información. En 1951 hace *Hombres sin alma*. A pesar de ser taquillero, la crítica de la época valoró más a otros cineastas, no solo por la preparación profesional, sino por la estructura y la estética, que no se acercaban al espíritu libre y lúdico de Orol, quien decía: “Yo no sé eso de *closes* y *dollys* que manejan en inglés, yo sólo sé qué es lo que quiero, y lo que quiero es llegarle a la gente” (Orol citado en Berman, 1990: 47).

En 1955, se casa con María Esquivel, su penúltima esposa y diva en ciernes. Para 1958, hace *Zonga, el ángel diabólico*. A más de 25 años de haber iniciado su carrera, Orol era para ese momento, el director caracterizado por descubrir rumberas y llevarlas al estrellato, al mismo tiempo, era el dueño de los melodramas y de las historias de cine negro; aunque la prensa lo tratara como el creador de *churros*. Este hecho, efectivamente lo afectó, aunque explicaba que su cine era para el público que lo aclamaba. En 1972 dirige *El fantástico mundo de los hippies* y Orol se enfrenta a su decadencia, sería el comienzo del fin, aunque estuvo activo por algunos años más. Es en ese tiempo que le presentan a Dinorah Judith, su última musa y esposa.

En 1979, hace su filme final como director, *El tren de la muerte*. Cabe destacar que estas décadas fueron “oscuras” para el cine nacional, pues es el cenit del cine de ficheras (algo en lo que Orol contribuyó ampliamente). El cine de oro ya era un recuerdo y la añoranza por hacer un cine igual de galopante, solo era un buen

deseo. Si bien ya existían escuelas de cine, festivales y películas independientes; la producción era escasa y el apoyo económico como de afluencia de público eran raquíticos. Su última aparición como actor fue en la cinta *Ni modo... así somos*, de Arturo Martínez en 1981, y que contaba con la presencia de Luis de Alba y Pedro Weber “Chatanuga”. En 1982, se incendia la Cineteca, lo que deja a Orol enfrascado en una profunda depresión, pues:

Aunque no se tienen cifras exactas de los daños, se estima que se perdieron 6 mil 506 negativos, de los cuales 3 mil 300 eran producciones mexicanas; 2 mil 300 guiones, 9 mil 278 libros y revistas, así como dibujos originales de Sergei Eisenstein y Diego Rivera; negativos de películas de Juan Orol y Manuel Álvarez Bravo; y el archivo fílmico de la presidencia de Plutarco Elías Calles (*Archivo General de la Nación*, 2018).

Muere en 1988, a sus 90 años, pero es hasta el siglo XXI que Sebastián del Amo se atreve a hacer *El fantástico mundo de Juan Orol* (2012), su *ópera prima*. En ella, hace un homenaje al cineasta surrealista involuntario. La película es un recorrido a su vida y con ello, a la historia del cine nacional. Desde las películas mudas, pasando por la época de oro, el *technicolor* y las ficheras; conocer a Orol implica reconocer su alta influencia en la cinematografía mexicana.

La cinta es un homenaje en todos los sentidos [...] desde la temática hasta la estética, la música... Aunque intentamos que fuera una película que, a diferencia del cine de Orol, que se caracterizaba por sus errores —por ejemplo, en uno de sus filmes el personaje entra vestido de traje negro, mata al malo, y en la siguiente escena sale vestido de blanco—, nosotros intentamos hacer una película muy bien cuidada en todos los aspectos, para no caer precisamente en el gazapo cinematográfico. Y el resultado es una cinta diferente, que vale mucho la pena. [...] *La idea con la película era no hacer una biografía formal de Juan Orol, sino una ficción biografiada* (Del Amo, 2012: 16).

Con tintes oníricos, *El fantástico mundo de Juan Orol*, pretende ser un recorrido sobre la industria, la actuación, el negocio y el lenguaje en el mundo del cine. Conocer al cineasta en su condición humana, ayudó a resaltar el mito alrededor de su vida. Efectivamente, las películas de Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, Emilio Fernández, Ismael Rodríguez, Luis Buñuel y un largo etcétera; se caracterizan por su técnica, es decir, eran el lado A del cine. Aun Buñuel, quien fuera criticado y desdeñado por el mismo Jorge Negrete, mostró un lado crudo de lo mexicano, pero con una maestría y genialidad digna de alabanza. La crítica internacional lo ubicó en la cima de los grandes cineastas desde sus primeras películas: “Encuentra, a través de diversos procedimientos, la manera de minar con sutileza el interior de las empresas aparentemente más conformistas, hasta convertirlas en maravillosas

máquinas infernales. Es en este sentido que su labor en el cine mexicano es ejemplo para el futuro” (Pérez Turrent, 1972: 9).

Y por otro lado, en el B, se encuentra Orol. En su fantástico mundo, había juego, incoherencia, sentimentalismo y aventura; términos que se adecuan muy bien a la idiosincracia nacional y que forman parte del imaginario surreal en el que está inmerso la cultura mexicana.

## II. Orol: surrealismo en bucle

El surrealismo es una vanguardia que encontró en el cine una forma muy particular de manifestarse, pues: “... se caracteriza por un montaje discontinuo. [...] Esta singularidad expresiva surge como afirmación de la vida imaginaria en una liberación del subconsciente. [...] Las imágenes oníricas no siguen una pauta lógica, por ello el cine debe reflejar de esa misma manera esa realidad oculta y maravillosa” (García, 2015: 10).

Es por ello que a Orol se le ha ubicado como un surrealista involuntario porque su montaje es caótico, no tiene lógica y no sigue las normas cinematográficas básicas: rompe el eje, no hay continuidad y hay saltos de iluminación. Sus cintas delirantes, parecen sueños y situaciones irrisorias.

Para el surrealismo, el subconsciente juega un papel fundamental, al ser la parte de la psique que tiene toda la información emocional y hasta prohibida de la gente. Los deseos ocultos, los miedos más arraigados y los traumas de infancia se encuentran guardados en un clóset interior, cuyo contenido se manifiesta en los sueños. Esto, los surrealistas lo utilizan como elemento creativo y se dejan llevar por él. Basta ver *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel y sus escenas inconexas y oníricas para comprender dicha sentencia.

Otro elemento característico, es el juego. Para esta corriente, es en ese momento donde se libera el espíritu creador. El cadáver exquisito, por ejemplo, consiste en dibujar o escribir algo y después, pasarlo al siguiente jugador pero sin que sepa lo que hay previamente trazado. El resultado: una obra libre de raciocinio, pero con simbolismos.

La eliminación de fronteras entre lo lógico y la locura, el deseo y la contención, lo oscuro y lo luminoso; es otra característica surrealista, que André Breton supo plasmar en su libro *El amor loco* (1937) y que se ha vuelto bandera de dicho movimiento gracias a su tratamiento de escritura automática entre ensayo, poesía y crónica. Así, el subconsciente, el juego y el amor están presentes también en las cintas de Juan Orol y en su excedida imaginación. Sus paradojas, escenarios y tópicos se relacionan con el surrealismo, aunque sea de manera accidental o periférica, como se propone a continuación en el cuadro comparativo:



Cuadro comparativo. Surrealismo y Juan Orol. Elaboración propia. Marzo, 2021.

### Subconsciente y paradoja del desarraigo

Ya se explicaba la importancia del subconsciente para el surrealismo. En el caso de Orol, sus cintas son una constante declaración melodramática, sobre todo en cintas como *Madre querida* (1935), *Una mujer de Oriente* (1950) o *Mujer sin alma* (1951). El huérfano infante parece merodear las memorias y guiones del autor, para enmendar el desarraigo familiar con las historias melodramáticas. Una paradoja que resuelve vestido de *gángster* amenazante pero inalterable. Su *alter ego*, Johnny Carmenta, se encargará de protegerlo de una orfandad que parece, lo persiguió toda su vida.

Al cumplir con las funciones de productor, codirector, argumentista, adaptador y actor principal, Juan Orol domina con su personalidad la película. Todos los rasgos que el personaje de Orol crea para sí mismo y que desarrollará en futuras películas, aparecen ya expuestos: víctima de la corrupción moral y de la quiebra de valores familiares, justiciero implacable y devoto hijo que encuentra en la madre el último y supremo refugio. Es decir, por esta película, ya podemos saber que el cine de Juan Orol estará poblado de cónyuges infieles, hembras diabólicas, gángsters moralistas y madrecitas abnegadas (García citado en De la Vega, 2019).

Efectivamente, los valores familiares tan arraigados en el México de esos años, se ven tratados en las cintas de Orol que a la vez, imaginaba pasajes sobre su propia vida. Tal vez lo hacía con la idea de tener una una raíz que le fue sustraída en la tierna infancia. Si bien no se comprueba dicha sentencia, en sus cintas se

devela el caos, el quiebre y la falta de continuidad; no solo por la técnica, sino en la misma narrativa. Quizá eso era justo el encanto de sus historias que llamaban la atención a un público identificado con ese mar de extravagancias.

### **Juego y trópico *gangsteril***

Desde *Siboney* (1940), pasando por *Cruel destino* (1944), *Pasiones tormentosas* (1946) y *Embrujo antillano* (1946); el tópico del *gángster* fue evidente, pero también la presencia de la rumbera. De manera involuntaria, Orol era capaz de incluir en el mismo espacio a personajes serios y oscuros como los *gángsters* del cine negro, y a las *vedettes* con su ritmo tropical. En una narrativa realista, esas interacciones son poco posibles. Aun en la construcción narrativa de ficción, debe haber elementos creíbles, argumentados e investigados para hacer la historia más veraz. El caso de Orol es diferente, él no pensaba en lo factible, sino en lo que pudiera emocionar a su público.

De las películas de este cineasta, se podría exhumar un cadáver exquisito, o tal vez muchos. La imaginación con que hacía sus historias, ha maravillado a más de una generación que ya ha catalogado su cine como clásico. Sus cintas son un registro del juego imparabile que además, acompañó la evolución del cine nacional y con ello, la historia de una sociedad aprendiendo a vivir en un siglo que iba más rápido que ella.

### **Amor loco y amor ingenuo**

Ya se mencionaba que el amor loco en el surrealismo de André Breton, se refiere a la ruptura de dicotomías. En el caso de Orol, este se encuentra en la frontera entre dos tópicos: la mujer angelical y la mujer fatal. El primero, representado por las madres abnegadas y sufridas que tanto gustó en el cine de oro mexicano. El segundo, la mujer fatal del cine negro, en este caso, caracterizada por las rumberas. Hay entonces, una especie de baile entre la ingenuidad y el franco erotismo.

Así mismo lo señala Sebastián Del Amo: “Las mujeres siempre fueron la perdición de Juan Orol, las consideraba sus musas y siempre encontraba el pretexto necesario para incluir rumberas con poca ropa en sus películas” (Del Amo, 2012: 4). Efectivamente, su fórmula incluía el embriagante mundo del baile de cadera, tan recurrente también en ese tiempo, pero que fue Orol quien le dio el sello inigualable y que marcó tendencia por mucho tiempo.

También “Consuelo Moreno, primera musa de Orol, es capaz, pese a su aspecto beatífico, de bailar pecaminoso tango y de ponerse autobiográfica y autocrítica al cantar [la melodía] “La mujer sin alma” (García citado en De la Vega, 2019). Y ahí está la presencia de ambos tópicos en una sola fémina. Ya Roberto Sosa, quien lo representara en la cinta del 2012, señalaba que: “Su vida fue

fantástica, todo lleno de mundos extraordinarios, donde su gran admiración por el cine negro estadounidense (*gánsters* y matones) y el erotismo fueron una constante en sus películas” (Sosa, 2012: 3). Su onírico universo erótico (considerado de culto), fue manifestado en las largas escenas de baile con música afrocubana. Como se ve, las tres constantes en el cine oroliano se relacionan con la vanguardia surrealista y se propone decir que en bucle, porque se repitió en sus películas de forma involuntaria.

### III. Johnny Carmenta: identidad y sueño

Para un cineasta o artista en general, dejar un legado es importante. Tal vez para varios, no sea un pensamiento recurrente pero sí es un hecho que las piezas que deja el creador, pueden ser herencia de varias generaciones. En el caso de Orol, su cine ha significado un ejemplo de lo que no se debe hacer técnicamente, pero también, es el reflejo de toda una época. La pregunta es: ¿podría llegar más lejos? ¿Su cine podría considerarse como parte de la identidad nacional? Para responderlo, primero se tendría que definir dicho concepto:

Así, el ser humano posee características que lo identifican y lo hacen diferente al resto de los seres vivos y, más aún, son características que lo hacen diferente individualmente, es decir, proveen al ser humano de una identidad física, psíquica, social y moral. Además, de ser poseedor de una identidad cultural. Esto quiere decir que la identidad es un constructo inherente al contexto sociohistórico. Es la única especie que la posee y que la manifiesta en la posibilidad que tiene el hombre de poder y saber adaptarse a un medio ambiente determinado, a la vez que es capaz de poder adaptar el medio a sus necesidades; lo que significa modificar profunda y significativamente su identidad. Así tenemos que en su evolución cultural el hombre conformó ciudades y configuró una organización propia manifiesta en la defensa mutua de sus bienes y de sus personas. Nace así la identidad cultural, dando por sentado el bien común como un todo solidario (Rojas, 2004: 490).

Se tiene, por un lado, la identidad como rasgo distintivo de lo propio, de lo singular. La individualidad trazada por un concepto de identificación, lo que caracteriza a una persona, lo distingue de los demás. Por otro lado, se tiene la identidad grupal o en este caso, como la autora lo señala, la identidad cultural. Ahí, se cuenta con un constructo social: rasgos que determinan el comportamiento de un grupo que los hace sentir unidos. La adaptación, el cambio, la evolución, la defensa. Todo ello forma parte de la identidad. No es algo sencillo de gestarse, pero sí es propia de las culturas, define la personalidad de cada civilización y da un sentido de pertenencia.

El cine, al ser industria, arte y lenguaje coadyuva a la construcción de identidades mediante la utilización de imágenes que evoquen algún símbolo o signo que recuerde aquellos constructos de unión o cohesión social. Asimismo, promueve la identificación individual, pues en los personajes o en las historias, el público se siente atraído o cree que le sucede algo similar. Y es en la creación simbólica, donde se encuentra la identidad del pueblo mexicano con la imagen:

... la aportación cinematográfica más importante a la identidad nacional no estuvo dada por los relatos épicos de la historia patria, sino por la producción de símbolos que configuran todavía un imaginario de la mexicanidad o lo mexicano a partir de la promoción de ídolos que representan la cotidianidad del pueblo, en cuanto a sus experiencias, hábitos, modos de hablar y de vestir, y especialmente que personifican sus valores. De la mano, las industrias cinematográficas, radiofónicas, fonográficas, editoriales y, posteriormente, de la televisión, aportaron las imágenes populares de la identidad nacional a partir de la producción, distribución, venta y puesta a disposición de películas, canciones, revistas, periódicos y demás bienes simbólicos que ayudaron a que los habitantes de distintas regiones se sintieran pertenecientes a una totalidad (Villareal, 2006: 4).

El símbolo es palabra clave para entender cómo la identidad cobra forma en el cine y refracta eso a la sociedad. Orol y su cine B lograron permear esos símbolos de manera efectiva. Al ser historias sencillas y repletas de lugares comunes, la gente se sintió identificada. Él mismo explicaba: "Quería terminar con el asesinato mediante la película, porque yo representaba el crimen para luego castigarlo, ya que si no hay delito no puede haber escarmiento" (Orol citado en López, 2012: 4). Esto refleja el pensamiento del autor cuando se enfrentaba a la cámara: una especie de exorcismo de su propio mundo de historias inacabadas, gracias a una orfandad que lo marcó desde pequeño.

En su erotismo inocente, se revela la moral de la época, conservadora y radiante a la vez. Es la misma época de Nacho López con sus foto-ensayos que dejaban ver a mujeres caminando y una decena de hombres admirando su físico. Orol lo hizo en cine y no se le catalogó como cine-ensayista, sino como desafortunado creador de historias con fallos técnicos. Su estilo incomodó a más de uno por la transparencia que encuadraba a un México surreal y lleno de contradicciones. De cualquier forma, la gente se identificaba con su cine, para bien o para mal, Johnny Carmenta, alias Juan Orol, supo hilvanar identidad, aunque ni siquiera lo imaginara.

## Conclusiones

Desde Álvaro Obregón hasta Miguel de la Madrid, Orol fue testigo visual de una transición mexicana: de lo rural a lo urbano. Y con su producción cinematográfica se encargó de poner en imagen lo que sus contemporáneos sentían, de ahí su éxito. Se ha señalado ya varias veces, que la prensa lo catalogaba mal, pero su legado es un retrato muy particular de la mexicanidad.

Se recuerda que el objetivo del presente trabajo, era identificar los elementos surreales de sus principales cintas por medio de la exploración de su filmografía para comprender la importancia de su narrativa como reflejo identitario nacional en el periodo de 1927 a 1981 (años en que estuvo profesionalmente activo). Dicha meta se logró, al encontrar ciertas constantes de sus cintas como el desarraigo, el trópico, los *gánsters* y el erotismo inocente que se relacionaron con características de la vanguardia surrealista.

Con ello, se pudo también encontrar que gracias a los componentes simbólicos, la identidad era una consecuencia natural: su público se divertía y se encontraba en sus personajes hilarantes. Orol representa la historia B de un México en búsqueda de sí mismo. No sólo su cine es “apócrifo”, sino también lo que recuerda al mexicano que lo ve: un surreal, complejo e incongruente ser humano que, al quedar huérfano, busca por todos los medios encajar, aunque sea de forma caótica e improvisada.

“La gente no va al cine a ver vidrios rotos”, decía el maestro. No, pero sí va a verse roto a sí mismo, la magia consiste en que no lo sabe. Y don Juan Orol, era experto en romper cínicamente, pero con artilugios alrededor para que su público arrancara una carcajada o una lágrima, sin darse cuenta, que en ese personaje, en esa acción surreal, quedaba un pedazo de su alma. ¿Qué mayor identidad que esa? Johnny Carmenta, la historia B del cine mexicano de Oro.

## Bibliografía:

- Berman, M. (1990). Juan Orol: vida y obra de un artista más allá del análisis. *Extensión*. (35), 44-47.
- [Contra Campo] (Febrero 20, 2014). “Acerca de Juan Orol”. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bnaoxu5NfGo>
- De la Vega, E. (Junio 11, 2019). Apostillas a un libro sobre Juan Orol: nuevas luces sobre el genio del surrealismo involuntario. *Corre cámara*. Recuperado de: [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=7484](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=7484)

- El #AGN Recuerda el lamentable incendio de la Cineteca Nacional* (2018). Gobierno de México. Archivo General de la Nación. Blog. Recuperado de: <https://www.gob.mx/agn/articulos/el-agnrecuerda-el-lamentable-incendio-de-la-cineteca-nacional>
- García, A. (2016). El cine surrealista. Desde las Vanguardias hasta Michel Gondry. [Tesis de pregrado]. Universitat de les Illes Balears, Islas Baleares, España.
- López, S. (Septiembre 25, 2012). Sebastián del Amo y El fantástico mundo de Juan Orol. *Re Toma*. Recuperado de: <https://revistatoma.wordpress.com/2012/09/25/sebastian-del-amo-y-el-fantastico-mundo-de-juan-orol/>
- Macías, F. [Paco Macías]. (Septiembre 01, 2019). *El Cine Negro de Orol*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=3MDMzmcJ6V8>
- Olivares, J. (Marzo 07, 2006). El cineasta Juan Orol llevó sus fantasías a extremos épicos. *La Jornada*. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2006/03/07/index.php?section=espectaculos&article=a11n1esp>
- Pérez Turrent, T. (Junio, 1972). Buñuel ante el cine mexicano. *Revista de la Universidad de México*. XXVII(10), 5-9. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/b5e2324e-355d-473f-a598-b6b8a6226156?filename=10>
- Rojas de Rojas, M. (2004). Identidad y cultura. *Educere*, 8(27), 489-496. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35602707>
- Ureste, M. (Septiembre 15, 2012). El cine mexicano le debe mucho a Juan Orol: Sebastián del Amo. *Animal Político*. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/2012/09/el-cine-mexicano-le-debe-mucho-a-juan-orol-fue-un-inventor-de-generos-sebastian-del-amo/>
- Villarreal, H. (2006). La cinematografía como industria de identidades. *Revista Digital Universitaria*. 7(9), 2-9.



## El filme *Olimpiada en México*, un hito en la historia de los documentales oficiales de los juegos olímpicos

José Antonio García Ayala<sup>51</sup>

Blanca Margarita Gallegos Navarrete<sup>52</sup>

### El documental *Olimpiada en México*, una operación fílmica notable

Los juegos olímpicos modernos, precisamente por su dimensión comunicativa constituyen un importante fenómeno de producción que trasciende la práctica deportiva, de ahí la importancia inicial del filme *Olimpiada en México* (Alberto Isaac Ahumada, 1969). Este filme respeta el canon de los filmes oficiales de ediciones anteriores de los juegos olímpicos, establecido por *Olympia. Los dioses del estadio* (*Olympia*, Leni Riesfensthal, 1938), y continuado con ligeras variantes hasta 1965 en *Las Olimpiadas de Tokio* (*Tôkyô orimpikku*, Kon Ichikawa, 1965), ambos documentales, constituyen el antecedente inmediato del elaborado en México, sin embargo ¿por qué considerar el documental *Olimpiada en México* como un hito en la historia de los documentales oficiales de los juegos olímpicos?

En primera instancia habrá que considerar que, a diferencia de los filmes anteriores, este documental no fue un hecho aislado, sino que constituye en sí mismo, el evento final de la Olimpiada Cultural —llevada a cabo a la par de la deportiva—, en la cual se presentaron actividades artísticas provenientes de diversos países. Fue la primera vez, que el arte y las manifestaciones culturales tuvieron un lugar propio en un acontecimiento de esta naturaleza, no solo como actividades que realizaran la justa deportiva.

La Olimpiada Cultural estuvo compuesta por 20 manifestaciones artísticas y culturales (teatro, música, danza, pintura, escultura, exposiciones y cine) de las cuales, por sus características, han sobrevivido las obras escultóricas de la llamada Ruta de la Amistad junto con las esculturas invitadas, algunas de las pinturas y murales del Festival Mundial de Pintura Infantil, uno de los Judas Olímpicos de papel

---

<sup>51</sup> Doctor en Urbanismo por la UNAM, Maestro en Ciencias en la Especialidad en Arquitectura e Ingeniero Arquitecto por el Instituto Politécnico Nacional, donde trabaja como profesor e investigador desde el 2005, en el cual ha estudiado impacto de la cultura y la estética durante el tiempo libre de las urbes desde la complejidad, con temas como el análisis de la Ciudad de México a partir del cine. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores (Nivel 1).

<sup>52</sup> Maestra en Artes Visuales y Arquitecta por la UNAM y Doctora en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo por el Instituto Politécnico Nacional, donde trabaja como profesora e investigadora de tiempo completo en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura Unidad Tecamachalco donde ha hecho investigaciones sobre la olimpiada cultural y deportiva "México 68". Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores CONACYT (Nivel 1).

maché (que fueron puestos a las afueras de cada sede) y diversas películas documentales.

El documental *Olimpiada en México* fue la obra cumbre de la Sección de Cinematografía de la Olimpiada Cultural, donde se tuvo un programa de exhibición de 29 ciclos, con 335 largometrajes y 700 cortos, además de un festival de cine experimental con 115 filmes de 20 países, y una serie de cortometrajes para promocionar la imagen de México en el extranjero. Esta sección estuvo a cargo de Federico Américo quien también fungió como productor del documental que nos ocupa.

Por otra parte, este documental retrata los primeros juegos olímpicos celebrados en un país de habla hispana, en una nación latinoamericana, en un Estado en vías de desarrollo, en un territorio localizado a más de 2000 metros de altitud sobre el nivel del mar y su calidad hace que sea nominado para el Óscar como mejor largometraje documental en 1969, siendo hasta la fecha la única película oficial de los juegos olímpicos con tal reconocimiento.

Este filme fue dirigido por Alberto Isaac Ahumada, quien coordinó un amplio equipo de trabajo entre los que se encontraban, 412 técnicos de ocho diferentes países, además de los directores y asistentes encargados de la supervisión de las filmaciones de un número proporcional de deportes: Julio Pliego, Rafael Castanedo, Giovanni Korporaal, José María Sánchez Ariza, así como los cineastas Paul Leduc, Felipe Cazals y Rafael Corkidi, estos dos últimos además dirigieron los cortometrajes *Trabajo Olímpico* y *Puebla 68*, respectivamente.

El guion fue de Alberto Isaac Ahumada y los textos de Fernando Macotela, mientras que la sincronía fue de Sigfrido García, el sonido de Galindo Reyes Samperio y Jesús González Gancy, la música de fondo del documental fue compuesta por Joaquín Gutiérrez Heras, e interpretada por la Orquesta de la Sección de Filarmónicos del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana; la narración estuvo a cargo de Enrique Lizalde y de Roberto Morales, en tanto que la edición de varios meses fue hecha por Alberto Isaac Ahumada, Julio Pliego y Rafael Castanedo, en colaboración con Alberto Valenzuela y Rafael Ceballos, y el montaje corrió a cargo de Rafael Ceballos, Reynaldo P. Portillo, Eufemio Rivera, Carlos Savage y Alberto Valenzuela. El director de mantenimiento fue Benjamín Montano, y la cinematografía fue de Antonio Reinoso, en tanto que el consultor de fotografía fue Michael Samuelson.

El inicio de las filmaciones fue el 12 de octubre de 1968 en la ceremonia de inauguración y el término el 27 de octubre de 1968 en el evento de clausura de esta justa olímpica. Considerada para ese momento, como la operación fílmica mexicana más monumental de todos los tiempos, y la película más costosa producida en el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, al frente del gobierno federal.

Este filme es reconocido por su alto nivel técnico y sus avances tecnológicos con 81 equipos de cámara y 15 de sonido, que grabaron los 27

escenarios de las competencias en 750,000 pies de película especial *Techniscope*, y 250,000 pies de cinta magnetofónica de ¼ de pulgada. Cabe señalar que se usó tecnología de punta en aquel entonces, como los acercamientos logrados con lentes telefoto de *Techniscope*, que junto al movimiento retardado en diversas escenas produjeron intensas acciones y gran emotividad; por su parte la invención conocida como Dyna Lens suprimió la vibración de las tomas hechas desde varios vehículos, incluyendo helicópteros. El trabajo de revelado fue en el Technicolor Filmolaboratorio Churubusco Azteca, en tanto que el sonido fue monofónico.

De acuerdo con Juan Gabriel Tharrats (1992) *Olimpiada en México* es un documental interesante, con múltiples innovaciones técnicas —como los sistemas de rodaje de copias de 70 mm—, de hallazgos —como una competencia vista desde diversos ángulos y velocidades o el congelado la imagen en los momentos donde se producían las hazañas que pasaron a la historia, o el ahogo del clamor del público por el sonido del cronómetro—, así como virtudes —como las tomas en ralenti donde varias competencias son mostradas en parte a ritmo normal y en parte a cámara lenta—, captando de esta forma, aspectos más interesantes que permiten profundizar en la esencia de los juegos olímpicos.

Este documento fílmico con una duración original de 240 minutos, y de 120 minutos en una adaptación para Estados Unidos de América, fue estrenado el 29 de agosto de 1969 en cines como el Diana, y distribuido en México por Películas Nacionales y en Latinoamérica por Películas Mexicanas, empresas que conformaban para ese entonces el aparato paraestatal que controlaba a la industria cinematográfica mexicana, mientras la Toho tenía los derechos en Japón, la Warner Bros en Noruega y la Columbia Pictures en el resto del mundo, contando con reproducciones en 16, 35 y 70 milímetros. En el 2017 The Criterion Collection lanzó la versión en DVD en los Estados Unidos de América (Tharrats, 1992).

## Documental testimonio de una época con una innovadora narrativa audiovisual

Además este documental es reconocido por capturar el espíritu del año olímpico en el imaginario<sup>53</sup>, pues no solo se centra en la solemnidad de las ceremonias o la participación de las masas o la grandeza del evento; sino que es conducido hacia el individuo que se encuentra contra viento y marea superando los retos que le impone la disciplina deportiva que practica, y presenta los momentos álgidos de la competencia y las contradicciones en la organización de esta justa; por ejemplo, se muestra tanto, el entusiasmo por una Vera Caslavka, —gimnasta olímpica que

---

<sup>53</sup> El imaginario es una construcción social e histórica por medio de la cual los integrantes de una sociedad, representan, significan y dan sentido a la realidad que los rodea, haciendo referencia, por un lado, a la actividad de invención, de creación, de apropiación, de percepción, de conformación de una visión de la realidad de los actores sociales y, por el otro, a los productos que resultan de esta actividad y que ponen de manifiesto sus particularidades (Milanesio, 2001: 20).

enamorado al pueblo de México— como el salto de altura con la técnica de espaldas que se dio por primera vez en una competición oficial, hecho por Dick Foxbury.

Asimismo, es una cinta que no solamente se centra en los aspectos deportivos, sino también muestra los momentos más relevantes de la Olimpiada Cultural. En general el lucimiento y organización tanto del evento cultural como el deportivo se vieron afectados por los tristes acontecimientos derivados del Movimiento Estudiantil de 1968 que culminaron el dos de octubre con la matanza de Tlatelolco. De ahí que la cinta *Olimpiada en México*, se consideró como un filme triunfalista que omitía mostrar varios aspectos negativos, como el descomunal despliegue policial, propiciado por los acontecimientos mencionados, que si bien no eran parte del objetivo del filme, le hubieran dado una visión más crítica sobre el significado de la justa olímpica para diversos sectores de la sociedad en su imaginario.

En este punto, vale la pena aclarar que la película tuvo ocho versiones diferentes, la internacional, con 14 rollos, los que complementan siete rollos más, cada uno de ellos de una material especial con aspectos de interés para el mismo número de regiones en que dividió el mundo, en las que se incluyeron 100 minutos más con materiales específicos de diferentes delegaciones internacionales y público extranjero, por lo que, existen diferencias entre la adaptación internacional con las regionales y especialmente con la mexicana.

De acuerdo con Israel Rodríguez (2018) en la adaptación mexicana la representación de la justa olímpica como evento cultural y como una fiesta de la paz es más enfática que en las ediciones internacionales, siguiendo con la visión trazada por el comité organizador, donde para darle un carácter más local sin que se perdiera las competencias deportivas como el centro de la cinta, se sumaron largas secuencias con las singularidades turísticas y artísticas del país y fragmentos donde se destaca la “convivencia pacífica de la juventud”.

En contraste, las adaptaciones internacionales casi no hacen referencia al gobierno, y la secuencia de Gustavo Díaz Ordaz, presidente de la República, inaugurando este evento; solo fue vista a nivel nacional, al igual que un discurso de Pedro Ramírez Vázquez, presidente del comité organizador, que menciona que estos juegos representan la única oportunidad de la juventud global para convivir pacífica y armoniosamente (Rodríguez, 2018).

Sin embargo, de acuerdo con Juan Gabriel Tharrats (1992), esta película es relevante como testimonio de una época, de una forma de comportamiento de su juventud y de una ideología basada en la unión de todos los seres humanos por medio de la nobleza del deporte, sin distinción de razas, credos políticos o religiosos, como fue la idea original de Pierre de Coubertin, considerado como el padre de las olimpiadas de la época moderna.

De forma que no es de extrañar que en general esta cinta respete el canon de los filmes oficiales de ediciones anteriores de los juegos olímpicos, establecido

en 1938 por *Olympia. Los dioses del estadio* de Leni Riesfenstahl, y continuado con ligeras variantes hasta 1965 por *Las Olimpiadas de Tokio* de Kon Ichikawa, al contener elementos estructurales establecidos por la tradición cinematográfica alemana y una gran cantidad de detalles excepcionales basados en esta película de japonesa, según Israel Rodríguez (2018).

Pero, a diferencia de las películas olímpicas anteriores, y de lo que el gobierno federal esperaba, la visión innovadora de esta narración audiovisual mostrada en las versiones internacionales, no se centra en la solemnidad de las ceremonias, la participación de las masas o la grandeza del evento, sino que a la par, se muestran los momentos álgidos de la práctica deportiva y la voluntad individual por superarlos, y hasta la situación mundial y los cambios que suponen los ideales de la humanidad en torno a la discriminación, la reivindicación del papel de la mujer y la guerra fría, sintetizados en el imaginario por el lema de esta justa internacional: “todo es posible en la paz”, que retrata la cinta *Olimpiada en México*.

Para Juan Gabriel Tharrats (1992) mediante una cinematografía clara, luminosa y con color de calidad, se supo captar también lágrimas, jadeos, alegrías, decepciones, esperanzas, tanto entre los atletas como en el público; aspectos que dan equilibrio a algunos de los comentarios ostentosos y patrioterros de sus narradores, pero que se pierden en sus imágenes.

Juan Gabriel Tharrats (1992) destaca que en la cinta están presentes los detalles humanos, que hace que esta sea única, como un juez de salida de los 100 metros que no encuentra el sitio adecuado para su tarima; los magníficos planos submarinos de waterpolo, donde competidores yugoslavos y soviéticos ejecutan toda clase de golpes bajos; la ceremonia de clausura, donde un hombre de raza negra, vestido con una túnica blanca, corre con los brazos abiertos, batiéndolos como si fueran alas, hacia un público emocionado.

Sin embargo, sobre todo, tiene el mérito de ser la primera película olímpica que analiza a profundidad a los perdedores; muestra de ello, es la secuencia de la maratón. En ella, se presenta en una escena al ganador y en la otra al último competidor; escena remarcada con una gran música de fondo. Jhon Stephen Akhwari, considerado el más grandioso último lugar de esta justa deportiva; no quiso defraudar a su nación y decidió concluir su participación en el maratón a pesar haber sufrido una lesión. El filme muestra magníficas imágenes de noche, donde este último competidor, despedazado y solo, —pero sin la intención de rendirse antes de llegar a su meta—, ingresa al Estadio Olímpico Universitario, semivacío. Esta escena, significó un gran avance en la forma de ver los deportes y grabarlos por una lente a nivel mundial, inscribiéndose para siempre en la memoria colectiva desde esa fecha y hasta la actualidad, quedando grabada en el imaginario deportivo.

## Testimonio audiovisual de tres momentos históricos en un evento de clase mundial

Hasta este punto se han plasmado parte de los resultados del análisis instrumental profesional de carácter ideológico, entendido en el sentido de Lauro Zavala (2010: 65-66), que permitió identificar las características excepcionales en términos de distribución, producción y consumo de la película *Olimpiada en México* como parte del contexto histórico donde se produjo, considerando los diferentes documentales oficiales hechos hasta ese momento para los Juegos Olímpicos o el momento histórico del país en el cual se produjo.

La anterior contextualización del filme destaca su innovadora narrativa audiovisual a partir de la cual se determinó su utilidad como principal medio de difusión del acontecimiento de clase mundial que retrata de acuerdo a la visión de sus realizadores, quienes si bien logran construir un imaginario cinematográfico distintivo de otros filmes sobre los Juegos Olímpicos que la antecedieron, también estuvo condicionada por los límites impuestos por el Estado que proporciono los medios para construirlo, y para el cual esta cinta debía dar una imagen dentro y fuera del país, de una sociedad moderna, en paz y armonía, omitiendo el férreo control que se tenía de la misma, impulsando un imaginario idealizado del país.

A continuación, como parte de la metodología implementada para interpretar este filme, se ahonda en el análisis instrumental profesional de carácter ideológico, con el fin de entender el valor de esta película como herramienta para la comunicación del imaginario que se ha conformado sobre el año de 1968 en México, para lo cual se hizo un estudio de tres de sus escenas más emblemáticas para profundizar en su contenido y las condiciones contextuales que enmarcaban los sucesos captados por estas, lo que permitió comprender como estas pueden ser consideradas como elementos simbólicos del proceso de transformación que se manifestó en ese momento a nivel global desde el ámbito local, no solo a través de la lucha de los derechos civiles y la demanda de cambios ante las normas establecidas, sino por medio de las más grandes muestras de humanización de las ciudades a través del arte, y de uno de los máximos logros del espíritu humano.

De forma que este análisis instrumental profesional de carácter ideológico permitió valorar la importancia de esta cinta para disciplinas como la Historia, la Política y el Urbanismo y el Atletismo, entre otras, al ser un documento indispensable para entender lo acontecido en el año de 1968, al captar sucesos emblemáticos no únicamente para el deporte, el arte urbano y la sociedad civil, sino para la humanidad, inscritos en el imaginario mundial.

Un imaginario que no es estático, sino dinámico y se ha ido transformando con el paso de los años, al estar basado no solo en la imaginación, sino en la memoria conformada por los recuerdos que evoca esta película en el presente, lo que permite resignificarla en lo general, así como resemantizar sus más emblemáticas escenas en lo particular, con lo que el sentido que tiene hoy en día

permite revalorarla como un documento fílmico característico de aquella época, y sin dejar de considerar sus defectos también reconocer sus virtudes.

De forma que en esta cinta se tratan momentos icónicos de la historia de la humanidad, como el Saludo del Poder Negro que hicieron los corredores Tommie Smith y John Carlos al recibir sus medallas de oro y bronce en los 200 metros planos. Un hecho simbólico que manifestaba la reivindicación de los afroamericanos que apostaban por la igualdad de derechos civiles entre los ciudadanos del vecino país donde en ese mismo año habían asesinado al líder antisegregacionista Martin Luther King.

En la película *Olimpiada en México* el Saludo del Poder Negro forma parte de una secuencia que inicia con un Estadio de Ciudad Universitaria en ebullición por la algarabía de los miles de espectadores, y que continúa momentos antes del inicio de la prueba de los 200 metros planos, la cual se muestra en su totalidad y es complementada por el foto *finish* y la toma en cámara lenta del final de la misma que constata la proeza admirable que se acaba de presenciar, de acuerdo a la voz en *off* de Roberto Morales, quien después de una pausa, anuncia que Tommie Smith ha ganado con 19 segundos ocho décimas, exactamente el doble de tiempo obtenido en la prueba de los 100 metros planos, la toma continúa, mostrando la entrada de los tres primeros lugares, que caminan sobre el césped de este escenario en dirección al podio (Isaac Ahumada y Amérigo, 1969). Hasta este punto la narrativa audiovisual presentada se valora como un preámbulo que prepara la aparición de las icónicas imágenes que serán inmortalizadas por esta cinta.

La escena continúa con sonido ambiental, —lo que le da solemnidad—, para mostrar en una toma de plano entero a Tommie Smith subiendo al podio para recibir su medalla de oro (después de subir sus dos puños), posteriormente aparecen en respectivos *close up*, Peter Norman y John Carlos, quienes reciben las preseas de plata y bronce, respectivamente. Después se muestra, en plano medio, a los tres ganadores de esta justa, con el primer lugar al centro y sus dos compañeros de premiación a los costados (como es costumbre). En ese momento, se toma a los dos medallistas estadounidenses haciendo el Saludo del Poder Negro. La escena culmina, con una toma en plano medio corto que va de la cintura al puño de Tommie Smith, con su guate negro por todo lo alto, mientras el atleta agacha su cabeza, enfatizando la cinta el alto valor simbólico de este acto (Isaac Ahumada y Amérigo, 1969).

Este momento icónico de la historia, era una clara señal de protesta que mostraba al mundo la lucha y el deseo de una humanidad libre de prejuicios y discriminación racial sin importar las consecuencias, de la misma manera que la cinta *Olimpiada en México* se atrevía a incluir en su corte final este acontecimiento simbólico. La historia cuenta que estos atletas tenían previsto portar los guantes negros en el evento, pero Carlos había olvidado los suyos en la Villa Olímpica y fue el australiano Peter Norman, —que simpatizaba con su movimiento— quien les

sugirió que cada uno portara un guante, de ahí que mientras Tommie Smith levantaba el puño derecho, John Carlos lo hiciera con el izquierdo, en la mañana del 16 de octubre de 1968, hecho que fue inmortalizado en este filme, aunque de manera controvertida, por quienes consideraban que no debía aparecer.

Así, este hecho les costó críticas en su país de origen y la solicitud del entonces presidente del Comité Olímpico Internacional, Avery Brundage, de suspenderlos del equipo olímpico estadounidense y expulsarlos de la Villa Olímpica; a esto último se negó el Comité Olímpico Mexicano, quien consideró que al tener visas de deportistas seguirían siendo invitados de México y tratados como tales, y esta negativa fue simbolizada por la película *Olimpiada en México*, que a pesar de las presiones del Comité Olímpico Internacional, siguió conservando la parte culminante de una escena que daba cuenta de este acto de protesta.

Este evento tuvo tal relevancia que la Universidad Estatal de San José donde estudiaron Smith y Carlos, los homenajeó mediante una estatua de 22 pies de alto, representando a los dos atletas sobre el podio con la señal de su protesta, y asimismo, el filme *Olimpiada en México* que retrató el Saludo del Poder Negro, ahora es revalorado dentro del imaginario de este evento internacional, como un documento audiovisual altamente significativo que da cuenta del uso del derecho a la libertad de expresión del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos, y en específico de sus realizadores, lo cual es paradójico ante las restricciones que tenían para mostrar la represión y el férreo control del Estado mexicano sobre esta justa deportiva, sin embargo, la decisión de incluir este acto de protesta en la cinta, simbolizó la convicción de no dejarse intimidar y asumir las consecuencias al mostrarlo de forma relevante ante la necesidad en el mundo y en México de sobreponerse a los prejuicios y la discriminación en este y otros temas, interrelacionando esta visión con la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos de América.

Pero, el Saludo del Poder Negro no es el único acontecimiento histórico por el cual esta cinta es considerada como un testimonio audiovisual importante, también retrata los eventos más relevantes de la Olimpiada Cultural, entre ellos la Ruta de la Amistad, resultado del Encuentro Internacional de Escultores, que fue la primera ruta escultórica del planeta de origen público, en concreto y a partir del arte abstracto y en su momento fue la más larga del mundo. Esta ruta fue concebida por Mathías Goeritz y apoyada por Pedro Ramírez Vázquez, presidente del entonces Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos, bajo el paradigma de “humanizar” las grandes vías urbanas a través del arte. Las esculturas se colocaron a lo largo del nuevo tramo del Periférico, que iba del entronque de San Jerónimo, hasta el acceso a la pista de Remo y Canotaje en Xochimilco, de esta manera se daba un rápido acceso y comunicaba tanto a la pista como a las Villas Olímpicas con el resto de la ciudad.

La Ruta de la Amistad se conformó con 19 esculturas que representaban lo mejor del arte mundial, en ella se cumplía lo que expresaba el eslogan de las Olimpiadas de México 68: “todo es posible en la paz”. En una época de fuerte discriminación racial, en la ruta estaban representados los cinco continentes, las diferentes razas y credos. Por otra parte, también estuvo presente la idea incipiente de la equidad de género pues, así como en la XIX Olimpiada “México 68”, por primera vez fue una mujer quien encendió el pebetero olímpico, también en la Ruta de la Amistad fue una mujer quien iniciaba la Ruta (Ángela Gurría) y una mujer quien la cerraba (Helen Escobedo).

Además de las 19 esculturas que integraron la ruta, tres invitadas marcaron los lugares más relevantes de la olimpiada: el Estadio Azteca con “El Sol Rojo” de Calder; el Estadio Olímpico Universitario con “El Hombre corriendo” de Germán Cueto; y el Palacio de los Deportes con “La Osa Mayor” del mismo Mathías Goeritz. El tramo del Periférico donde se ubicaron las esculturas constituía un paisaje poco urbanizado y la vista alcanzaba a ver a la lejanía las esculturas ubicadas aproximadamente a un kilómetro y medio entre ellas. La intención fue que el disfrute de estas, fuera a velocidad, y cada una de ellas fuera un hito que guiara a los deportistas en su tránsito de la Villa Olímpica a las sedes deportivas y viceversa.

En el filme *Olimpiada en México* la Ruta de la Amistad aparece como parte de una secuencia donde se muestran actividades del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, como, *la recepción de la juventud de México* en la Plaza de Constitución y *la recepción del fuego olímpico en Teotihuacán*, y otras efectuadas en la República Mexicana; mientras —con voz en *off*—, Enrique Lizalde explica, cómo estas actividades, se habían celebrado durante todo el año de 1968, abarcando todas las disciplinas artísticas, científicas y culturales. Habla también, del alto nivel de convocatoria a exposiciones, como la dedicada al conocimiento del espacio; así como a otras de arte clásico y prehispánico, realizadas en el Museo Nacional de Antropología e Historia; por mencionar algunas. En la siguiente escena aparece Lizalde explicando cómo también participó la filatelia mundial para rendir homenaje a los juegos olímpicos, mientras se muestran imágenes de timbres conmemorativos a esta justa internacional (Isaac Ahumada y Amérigo, 1969).

Después de las anteriores escenas valoradas como un preámbulo de la presentación del máximo evento de la Olimpiada Cultural, la Ruta de la Amistad, a continuación aparece la escena de esta, donde en voz en *off* Lizalde explica como este es un viaje a través del experimento escultórico y la colaboración internacional de los artistas, mientras se pasan tomas desde un vehículo en movimiento, de algunas de las esculturas participantes, como Esferas, el Sol Rojo, El Sol Bípodo, Señales, Puerta al Viento, Disco Solar y el Muro Articulado, seguida de una escena donde se observan presentaciones de danza de distintas partes del mundo, mientras Lizalde explica cómo la Olimpiada Cultural es la suma del esfuerzo individual y colectivo, y cómo grandes conjuntos internacionales alternaron con

notables músicos, literatos, pintores, escultores y científicos de 97 países, entre los que destacaron algunos como Alexander Calder (escultor invitado), para concluir con otra escena donde el mismo Lizalde explica la importancia de la Exposición de Pintura Infantil por su espontaneidad esencial en el arte (Isaac Ahumada y Américo, 1969).

Parte de la importancia de la escena donde se presenta a la Ruta de la Amistad en el filme radica en que en esta se aprecia el paisaje de la época que desafortunadamente se perdió rápidamente, —ante la falta de normatividad al respecto—, pues el Periférico fue un detonador de crecimiento urbano poco regulado. Sin embargo, se considera a esta ruta como un hito del arte urbano en México, ya que la huella que dejó dio pie a lo que se llamaría el geometrismo mexicano (Gallegos, 2011).

Desafortunadamente, la construcción del segundo piso del Periférico llevó a la reubicación de las esculturas en las zonas residuales del entronque de Periférico con Insurgentes y con Viaducto Tlalpan. Aunque la idea de la ruta (motivo de su nombre) se perdió, las esculturas siguen vivas, gracias a la acción del Patronato Ruta de la Amistad, y se preserve esta concepción en la memoria fílmica que enriquece el imaginario sobre esta.

Este hecho hace que este filme tome mayor relevancia al ser el único testimonio de lo que fue originalmente esta ruta, no solo en cuanto a su ubicación, sino a la manera como se apreciaba en un vehículo en movimiento intención con la cual también fue diseñada, y que es la forma en la cual aparece en la escena correspondiente, que simboliza la fraternidad, equidad y convivencia en paz y armonía de todos los seres humanos en el planeta, así como la humanización de las ciudades a partir del arte.

Otro evento deportivo importante documentado en este filme fue el salto de longitud de 8.90 metros de Bob Beamon, récord olímpico desde aquel entonces y hasta la actualidad, que interrelaciona a esta justa internacional con el logro del espíritu olímpico a través de una hazaña legendaria que ha dejado una huella indeleble en la historia del deporte, ocurrida el 18 de octubre de 1968, superando el registro existente, con lo cual este atleta estadounidense rompió todo parámetro en esta prueba y se acuñó el adjetivo *Beamonisque*, utilizado para referirse a proezas espectaculares como esta, que fue denominada por la revista *Sports Illustrated* como uno de los cinco mejores momentos deportivos del siglo XX, y a este atleta se le nombró "el hombre que vio un rayo", en tanto el periodista deportivo Dick Schaap escribió un libro sobre esta hazaña titulado: *The Perfect Jump*.

En la película *Olimpiada en México* esta hazaña se muestra como parte de una escena que inicia con la toma de la participación de uno de los competidores, seguida de las imágenes de Bob Bemon esperando su turno para competir en la Prueba Masculina de Salto de Longitud, donde como dice en voz en off Roberto Morales "se presenciara en unos instantes una de las mayores proezas de los XIX

Juegos Olímpicos” (Isaac Ahumada y Américo, 1969), que en la actualidad rebaza a estos, e incluso va más allá de la historia olímpica y del deporte, como una de las hazañas del ser humano de todos los tiempos.

Posteriormente se pasa a una toma de plano entero de este saltador tomando impulso, que en el momento de dar el brinco, se detiene para pasar a otras tomas en ralentí altamente significativas, pues nunca antes se había captado una hazaña de tal magnitud con ese grado de detalle, para después regresar al movimiento de imágenes normal. Después Morales explica, cómo la escala del medidor telescópico no estaba preparada para calcularlo y se convoca a miembros de la Federación Internacional de Atletismo —quienes aparecen en escena—, para verificar las medidas; de ahí pasa a la toma de un Beamon impaciente —que va del plano entero al *close up*—, para luego regresar a la toma de los jueces —que va del plano medio al entero—, y regresa para ver al atleta estadounidense en el campo del Estadio de Ciudad Universitaria (Isaac Ahumada y Américo, 1969), imágenes llenas de expectación.

En ese momento, la toma muestra, cómo el atleta salta de gozo, luego de que se le comunica su nuevo y asombroso récord, pues ha superado, en 55 centímetros la marca mundial y en 78 centímetros la olímpica, como lo enuncia Morales. Después de esta expresión, se observa cómo un asombrado y abrumado Beamon sufre un breve colapso de rodillas por el impacto emocional, por lo que sus piernas ceden incapaces de sostenerlo, al mismo tiempo que se observa al deportista colocar sus manos sobre su rostro, para instantes más adelante levantarse y caminar; todo ello tomado en *close up*, imágenes llenas de realismo que simbolizan la magnitud de la hazaña retratada por la cinta. En seguida se da otra toma en plano entero de Beamon, ya con su pants y maleta en mano, saludando de mano a los presentes en el campo mostrando su agradecimiento (Isaac Ahumada y Américo, 1969).

Para dar cuenta de la importancia del significado de haber captado este logro en la película *Olimpiada en México* con ese grado de detalle y magnificencia antes, después y durante su ejecución con el cual contribuye a enriquecer el imaginario de esta justa olímpica, habrá que señalar que antes de este salto, el récord mundial se había roto 13 veces desde 1901, con un promedio de seis centímetros de aumento, siendo el más largo de estos de 15 cm, por lo que, posteriormente se consideró imbatible, y solo 12 años después se pudo saltar 8.53 metros, manteniéndose la hazaña de Beamon de 8.90 metros como récord mundial por 23 años hasta que en el Campeonato Mundial de Tokio 1991, Mike Powell lo rompió con 8.95 metros, sin embargo por ser un evento diferente, el salto continua como récord olímpico hasta hoy en día tras 52 años y es el segundo salto legal con viento más largo de la historia.

## El documental *Olimpiada en México* y su valor para la memoria sobre el 68

El entendimiento del impacto del filme *Olimpiada en México* presentado anteriormente se hizo a partir de su producción, distribución y consumo, elementos del análisis instrumental profesional de carácter ideológico que fueron fundamentales para entender su importancia en la construcción de la memoria colectiva sobre este evento de prestigio internacional, en general, en conjunto con la interpretación del contenido simbólico de su discurso cinematográfico de los tres acontecimientos enunciados en lo particular: el Saludo del Poder Negro, la Ruta de la Amistad y el Salto de Bob Beamon, como muestra de su imaginario.

Además, el filme *Olimpiada en México* se debe de entender a través de lo acontecido en aquel año de 1968, en un contexto caracterizado por la Guerra Fría, contexto caracterizado además por la lucha por los derechos civiles, la búsqueda de la libertad y las aspiraciones de paz, en distintas partes del planeta, pero también habrá que valorar que los distintos personajes, sucesos y escenarios de este evento internacional filmados, se han vuelto icónicos, poniendo de manifiesto la importancia de la cinta *Olimpiada en México*, como parte de la memoria filmica del mundo, que aporta elementos simbólicos distintivos al imaginario.

Lo anterior permite plantear que el documental *Olimpiada en México* es un filme que hay que reinterpretar por su contribución en la construcción del imaginario y la memoria de una época y su alto valor histórico, al capturar momentos altamente significativos para el deporte y la humanidad. En este sentido, es importante destacar que si bien es una película que muestra un Estado mexicano armónico y en paz, omitiendo la crisis por la que estaban pasando diversos sectores de la sociedad ante la represión hecha al Movimiento Estudiantil de 1968, también es cierto que este filme preserva para la posteridad uno de los ejemplos más importantes de la capacidad de organización para un evento de esta magnitud y el alto grado de excelencia a nivel internacional, que puede llegar a alcanzar el país como anfitrión.

De acuerdo con Israel Rodríguez (2018), para cuando se estrenó esta cinta, en las imágenes de los Juegos Olímpicos de 1968, el público sin lugar a dudas tenía presente los acontecimientos del movimiento estudiantil que no se mostraban en esta, y por eso su recepción en México quedó muy por debajo de las expectativas, a diferencia de lo que ocurrido fuera del país; para muchos de sus espectadores este documental representaba aquello que el gobierno federal quería ocultar, hasta el punto que críticos como Jorge Ayala Blanco, lo comparó con el filme *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935), donde hace una apología del régimen hitleriano, al considerarlo como una obra de propaganda de las élites que encabezaban el gobierno mexicano, que pretendían manipular la voluntad colectiva del resto de la sociedad.

De forma que, aunque la memoria audiovisual del 68 en México está dominada por documentales basados en el movimiento estudiantil como *El grito* (Leobardo López Arreteche, 1968) y *2 de octubre. Aquí México* (Óscar Menéndez, 1970); una mirada integral a lo acontecido en ese año en el país, que muestre sus complejidades y contradicciones, debería ampliar este panorama y mostrar otras perspectivas de aquella época, para poder tener una interpretación más equitativa de aquellos momentos, que marcaron fundamentalmente la historia del país, pero también del mundo, y de los productos audiovisuales que los captaron.

Hoy en día, se debe superar la interpretación de la película *Olimpiada en México* como un documento audiovisual que solo presentaba a un país ilusorio, lejano y perdido para siempre, porque para aquellos que participaron de alguna manera en los Juegos Olímpicos de 1968, este fue tan real, cercano y vivido, como los recuerdos incrustados con tinta indeleble en su memoria, cada vez que alguna escena de esta cinta, una escultura de la Ruta de la Amistad o un escenario como el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, entre otros elementos, evocan estas vivencias, que si bien pueden estar entremezcladas en el imaginario con otras tristes y lamentables de aquel momento, no dejan de enorgullecer y de satisfacer, porque a pesar de estas adversidades se logró organizar un evento de talla mundial, mostrando otra faceta de la sociedad mexicana, responsable de los compromisos adquiridos y capaz de cumplirlos a cabalidad con la más alta calidad, simbolizada en este filme.

A más de 50 años de su estreno, vale la pena entender en qué contexto social, político, cultural, social y tecnológico ocurrieron los acontecimientos que fueron magnificados por esta narrativa audiovisual, así como el subtexto que subyace en la misma, con el objeto de entender cómo esta contribuyó a conformar el imaginario olímpico de esta justa deportiva internacional, a partir de la puesta en escena de la realidad filmada, con sus encuadres, movimientos de cámara y tiempos de rodaje, entre otros elementos; donde los escenarios, actores y reglas capturados, se convierten en los protagonistas del universo cinematográfico retratado en esos instantes, que conforma un imaginario fílmico creado por sus realizadores.

*Olimpiada en México*, el principal legado para la memoria audiovisual de esta justa deportiva, merece una reinterpretación, donde se pueda encontrar, no solo el papel que jugó como parte del discurso oficial por parte del régimen que gobernaba al país en ese momento, sino ver más allá, para valorar su excelencia sobre todo en imagen, sonido y edición, pero también con respecto a la puesta en escena de los acontecimientos más relevantes retratados de este evento deportivo y cultural de 1968, mediante los encuadres y movimientos de cámara elegidos en el momento justo de la acción, y en una narrativa, que por momentos se muestra arriesgada e innovadora, al mostrar sucesos que forman parte de la lucha por los derechos civiles, y otros que tradicionalmente quedaban de lado en los relatos audiovisuales

de una competencia deportiva, en ese entonces, pero que hoy son comunes en estos.

La cinta *Olimpiada en México* fue una muestra de la alta calidad que ha alcanzado la cinematografía mexicana, a pesar de las limitaciones impuestas por el gobierno federal de aquel entonces y además fue impulsora de nuevas generaciones de cineastas mexicanos como Alberto Isaac Ahumada, Julio Pliego, Rafael Castanedo, Giovanni Korporaal, José María Sánchez Ariza, Paul Leduc, Felipe Cazals y Rafael Corkidi, que marcaron una época en la cinematografía y tuvieron una trayectoria destacada y han sido merecedores de diversos reconocimientos nacionales y en algunos casos internacionales.

Por estas razones, el resultado final muestra en su conjunto la creatividad, sensibilidad y el enfoque social de los creadores encabezados por Alberto Isaac, pero también el grado de apertura y visión de los productores y los organizadores de la XIX Olimpiada, con lo que se pudo tener el mejor documental —dentro de lo posible y de acuerdo a las circunstancias—, contribuyendo al desarrollo del cine mexicano en general, así como de una imagen con alta calidad, actualizada y de vanguardia del país en aquel entonces, que ha quedado como patrimonio audiovisual por su valor sociocultural e identitario para México y el mundo dentro de un imaginario cinematográfico que hay que saber distinguir por su alto valor simbólico.

### **Bibliografía:**

- Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos. (1969). *México 68, Libro 9 Olimpiada Cultural*, Miguel Galas/Anthony, México.
- Gallegos Navarrete, B. M. (2011). *La Ruta de la Amistad, un hito del arte urbano en México*, (Tesis de Maestría en Artes Visuales), Universidad Nacional Autónoma de México, ENAP San Carlos, México
- Isaac Ahumada, A. (Director) y Amérigo, F. (Productor). (1969). *Olimpiada en México* [Película] Sección Cinematográfica del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, México.
- Milanesio, N. (2001). *La ciudad como representación. Imaginario urbano y recreación simbólica de la ciudad*. En Leidenberg, Georg. *Anuario de Estudios Urbanos 2001: Historia-Cultura-Diseño*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Rodríguez, I. (2018). *El cine del 68: entre el festejo y la denuncia*, Revista Letras Libres, México.
- Tharrats, J. G. (1992). Los documentales de las olimpiadas. *Film-Historia*, 11(2), Barcelona.

Zavala, L. (2010, abril). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del tiempo*, Volumen V, Número 30, 65-69, [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30\\_iv\\_abr\\_2010/casa\\_del\\_tiem po\\_elV\\_num30\\_65\\_69.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiem po_elV_num30_65_69.pdf)



## ¡Cuidado, Blue Demon! Los monstruos en el cine de luchadores como representación simbólica de un terror mexicano

Adrián Sebastián Reyes Tapia<sup>54</sup>

*La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido.*  
H.P. Lovecraft.

No hay ser humano que no haya experimentado miedo alguna vez en su vida. El terror es una sensación natural que seduce a los individuos y, que curiosamente, logra cautivar la mirada de propios y extraños. Una expresión artística que consigue ejemplificar esta situación es el cine a través de su filmografía con respecto al género de terror. ¿Qué características contienen este tipo de películas para conectarse con la sociedad?, ¿acaso el horror producido en estas cintas puede ilustrar los males que aquejan a alguna cultura?

Este artículo pretende retomar el género de *cine de luchadores* para dar respuesta a estas interrogantes. En el accionar de estos rodajes se puede observar cómo el horror consigue protagonismo a través de figuras como vampiros, hombres lobo, zombis, momias, brujas, científicos locos, cíclopes, etc.; que logran irrumpir en las conciencias de la colectividad nacional. La finalidad de este texto es rastrear el significado de estas estampas y ahondar en el porqué fueron escogidas para moldear los diferentes miedos que aquejaban a la mexicanidad recién conformada.

---

<sup>54</sup> Licenciado en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro de diferentes asociaciones y círculos de estudio para el análisis de la cultura mexicana como: El Seminario de Pensamiento en Español de la FFyL o la AIEHM. Actualmente estudiante de maestría en el campo de "Filosofía de la Cultura" en el Posgrado de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México.



LMPC. (1963) Póster de la película *Santo en el museo de cera* (*Santo en el Museo de Cera*, Manuel San Fernando, Alfonso Corona, 1963). (Figura). Recuperado de <https://www.sectorcine.com/noticias/en-esta-esquina-el-santo-a-103-anos-de-su-nacimiento-recordamos-al-luchador-mexicano/>.

## “Primera Caída”. ¡Bienvenidos a la arena! La televisión y los cómics en la lucha libre

El cine mexicano ha otorgado dos géneros propios a la cinematografía internacional, estos son la comedia ranchera y el cine de luchadores. El auge nacional por la última categoría tuvo una estrecha relación con respecto a dos acontecimientos nacionales: las primeras transmisiones televisadas de lucha libre y la impresión de diferentes cómics durante la década de los años 50.

Haciendo referencia a las funciones emitidas dentro de la programación televisiva se debe señalar que en 1933 se oficializó la lucha libre en tierras mexicanas. Este deporte/espectáculo contó con una gran aceptación por parte del público, de modo que se trataron de impulsar las batallas de las arenas a través de los diferentes medios de comunicación insertos en las urbes. Su relación con la televisión quedó enmarcada en el año de 1950 cuando se instauró el Canal 4 en las pantallas nacionales. Dentro de su programación se buscó transmitir actividades deportivas populares en el país y la lucha libre no podía quedarse fuera. En el año de 1951 se transmitieron por vez primera las funciones de la Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL) con unos importantes niveles de audiencia. De modo que para febrero de 1952 salió al aire el programa *Las luchas de la televisión* perteneciente a Televisión. Hugo Monroy y Miguel Reducindo (2017) afirman que para su realización se “contrataron a luchadores, como *Médico Asesino, Wolf Rubinski, Enrique Llanes, Tonina Jackson, Rolando Vera, Divino Joe, Gorila Macías II, Lobo Negro* y a *Eduardo Bonada*, entre otros” (85). Estas transmisiones cimentaron las bases para que la pasión por la lucha libre alcanzara una repercusión nacional.

Por otro lado, el auge de las historietas relacionadas al deporte/espectáculo también se dio en los años 50. En Ediciones José G. Cruz se imprimieron diferentes cómics en donde los luchadores combatían incansablemente a las diversas fuerzas del mal, por ejemplo, lo acontecido en la historieta de *Blue Demon*. Christian Paredes (2019) menciona que la historia del demonio azul gira en torno a que Satanás, su padre, le da la tarea de cobrar el alma de una joven, pero el luchador al sentir compasión por la damisela se rebela y pide ayuda a Dios con el fin de proteger a los más necesitados. El *Manotas* en estos cómics conoce el purgatorio, viaja en el tiempo, ayuda los Reyes Magos en su búsqueda por la estrella de Belen y se convierte en amigo y socio de Santa Claus. Estas historias gráficas se convirtieron en una propaganda efectiva para que sectores populares de la población se vieran atraídos por las narrativas en donde los luchadores se mostraban como modelos a seguir.

Tras estas representaciones culturales, los personajes enmascarados de las arenas consiguieron una exposición mediática sin precedentes logrando convertirse en héroes urbanos que marcaron fascinación y admiración dentro del pueblo mexicano. Es por ello que los productores cinematográficos comenzaron a realizar cintas en donde los luchadores tomaron el papel protagónico con la intención de

rescatar a la población nacional de los diferentes males que traían consigo los monstruos dentro de los filmes.

### **“Segunda Caída”. La historia del cine de luchadores y su relación con el terror**

Los cimientos del cine de luchadores tuvieron lugar dentro del primer lustro de la década de los 50. Es muy importante este periodo, pues se estrenaron un grupo de cintas que darían comienzo a todo el accionar en torno a dicho género cinematográfico nacional. Estas fueron *El misterio de Huracán Ramírez* (Joselito Rodríguez, 1952), *El luchador fenómeno* (Fernando Cortés, 1952), *El enmascarado de plata* (René Cardona, 1952) y *La bestia magnífica* (Chano Urueta, 1953). Es importante destacar que ninguna cinta fue protagonizada por un luchador real, sino que diferentes actores de la época de oro del cine mexicano personificaron a los gladiadores enmascarados. Nombres como Crox Alvarado, Enrique Llanes, Fernando Osés, David Silva, entre otros; dieron vida a la identidad de los ídolos. Solo en la película *El enmascarado de plata* el luchador *El Médico Asesino* tomaría el puesto del *Santo* dentro de la obra. La popularidad de este último combatiente era avasalladora y los guionistas no pasarían por alto este suceso. La primera cinta en donde el *Santo* haría una aparición interpretándose a sí mismo fue en *Santo contra el cerebro del mal* (Joselito Rodríguez, 1958). Con el tiempo diferentes iconos del pancrancio fueron protagonizando este tipo de filmografía. Nombres de la envergadura de *Blue Demon*, *Mil Máscaras*, *Huracán Ramírez*, *El Psicodélico*, *Octagón*, *Atlantis*, etc.; dieron rostro a este género cinematográfico con tintes culturales muy mexicanos.

El cine de luchadores tuvo la capacidad de dialogar y fusionarse con otros géneros cinematográficos como lo son la ciencia ficción, el *western*, la fantasía o la comedia; pero en el terror encontraría su simbiosis más importante. Miguel Ángel Herrera (2016) rastrea que el director Chano Urueta pudo revivir el género del horror, poco cultivado en México desde los años 30, con dos películas: *El monstruo resucitado* de 1953 y *La bruja* de 1954. Obras que influenciaron directamente a la filmografía del cine de luchadores.

En los filmes protagonizados por enmascarados se puede observar un terror que dialoga de manera muy peculiar con la cultura mexicana. Silvana Flores (2018) menciona que en este tipo de películas se pueden ver relacionados atributos provenientes del cine de terror en complacencia con hitos populares del México posrevolucionario. Se logró conjuntar una interrelación entre tradiciones universales referentes al terror con miedos que parten de tradiciones patrias. En el accionar del cine de luchadores se perciben diferentes temores a través de antagonistas de índole internacional como Frankenstein, Drácula, hombres lobo o zombis; con temores que obedecen a una articulación completamente nacional como el mito de La llorona o de la momia azteca. Esta interrelación de caracteres da pie a la

construcción de un terror culturalmente mestizo, pues se logran incluir figuras extranjeras y locales con la intención de quitar el sueño a diferentes generaciones mexicanas. La conformación de este tipo de terror da voz a tópicos enteramente híbridos que ayudan a recrear un imaginario en correspondencia a cómo es que viven el temor los mexicanos.

Otro punto a tratar dentro del cine de luchadores en relación con el terror es su construcción respecto a los héroes. Siguiendo el pensamiento de Silvana Flores (2018) se puede destacar que a diferencia de las producciones extranjeras como las de Universal en Estados Unidos, en donde los héroes cuentan con un alter ego para confrontar a sus enemigos en escenarios fantásticos; los luchadores mexicanos se asimilan como personajes de ficción, pero recreándose dentro de la esfera pública a la cual pertenecen. Se puede observar cómo los enmascarados se convierten en héroes que luchan contra las fuerzas malignas en espacios de la vida diaria. Aunque las historias de los combatientes urbanos cuentan con tintes fantásticos, los entornos en donde se realizan son auténticos. Para ejemplo las batallas que realiza *Mil Máscaras* en contra de las momias. En las cintas de *El Santo vs las momias de Guanajuato* (Federico Curiel, 1970) y *Las momias de San Ángel* (Arturo Martínez, 1975) se pueden observar duros encuentros entre el héroe enmascarado contra dichos monstruos dentro de las calles ciudadanas con el fin de apaciguar el terror que logran despertar los cuerpos momificados en la colectividad.

Por último, otra cuestión a destacar en estos filmes es el papel de la mujer. En varias cintas del cine de terror occidentales la figura de la mujer se limita a ser una víctima indefensa para que el protagonista en cuestión salvaguarde su figura de los horripilantes antagonistas. Juan Bravo (2016) muestra que el cine de luchadores logró invertir esta situación en algunas de sus cintas y dio a las mujeres el papel protagónico de la heroína. Para muestra, lo acontecido en obras como *Las luchadoras contra el Médico Asesino* (René Cardona, 1963), *Las luchadoras contra la Momia* (René Cardona, 1964) o *Las luchadoras contra el robot asesino* (René Cardona, 1969). En estas películas se puede apreciar un claro empoderamiento femenino. Se colocó a las mujeres como la figura principal en la obra cuyo rol era el de salvaguardar a la humanidad de cualquier amenaza. Ellas dejaron a un lado la idea de que las mujeres son individuos frágiles que necesitaban ser rescatadas y su labor se convirtió en ser protectoras de la población. Es importante destacar que varias cintas de luchadores emplean a la mujer bajo la estampa de una damisela que se encuentra en peligro, pero, a mi parecer, las películas anteriormente señaladas plantean una línea que rompe con este falso estereotipo.

### **“Tercera caída”. La simbología de los monstruos y su juego con lo espeluznante.**

Durante mucho tiempo el cine de luchadores contó con una importante recepción nacional e internacional. Como bien lo plantea Silvana Flores (2018) “Los films de

terror y fantasía que incluían deportistas de la lucha libre abarcaron alrededor de un 20% de la producción de la época, lo cual le otorga a los mismos una visibilidad no poco relevante” (20). ¿Por qué el éxito de estas cintas?, ¿qué representan los antagonistas de estos filmes para quedar enmarcados en la psique de los connacionales?, ¿cuál es el rol que juega el miedo para atrapar a la audiencia?

El género de cine de luchadores juega con una caracterología espeluznante para cimentar su accionar. Este término cuenta con una particular experiencia estética para evocar sensaciones en sus espectadores. Mark Fisher (2016) en su obra *Lo raro y lo espeluznante* dice que el efecto de lo espeluznante va a constituirse a partir de una falta o de una ausencia, o de una presencia que no debería existir. En palabras del autor: “La sensación de lo espeluznante surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si no hay presencia cuando debería haber algo” (75). Esta relación toma forma cuando un individuo se ve inmerso en un suspenso al saber que detrás de un funcionar existe algo o alguien más. De ahí que lo espeluznante tenga una relación con lo desconocido. Los filmes de luchadores supieron dialogar con esta sensación a través de las figuras antagónicas de las cintas. Los monstruos toman vida a través del suspenso que desemboca en su aparición y manejo dentro de este tipo de filmografía.

Una de las razones por la que las cintas de luchadores tuvieron tanto éxito fue por el papel que empleaban sus antagonistas. Una ruta clave para desarrollar la simbolización de los personajes de terror que enmarcan estas cintas es por medio del psicoanálisis freudiano. Es de vital importancia retomar la categoría del Ello para explicar el significado de los monstruos que moran detrás de estas películas.

¿Qué es el Ello? Sigmund Freud establece esta categoría en 1905. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis (2004) establecen que esta categoría constituye “el polo pulsional de la personalidad; sus contenidos expresión psíquica de las pulsiones, son inconscientes, en parte hereditarios e innatos, en parte reprimidos y adquiridos” (112). Siguiendo esta tesis, el autor Sebastián Polze (2009) va a entender el Ello como la parte de la personalidad que está desorganizada y tiene un carácter primitivo. Su único propósito es reducir la tensión creada por las pulsiones relacionadas con el hambre, lo sexual, la agresión y los impulsos irracionales. De esta manera, el Ello va a actuar en relación al comportamiento humano y su operación correspondiente al principio de placer desconociendo los requerimientos impuestos por la realidad. Va a representar la necesidad básica del ser en cuanto a su deseo por satisfacer sus exigencias fisiológicas sin contemplar las consecuencias que ello implique. La potencia que va a contrarrestar la fuerza devoradora del Ello es el Súper-yo debido a que representa las exigencias morales y éticas de la conciencia de un individuo. Se puede rastrear una lucha en la psique de cada individuo por medio de estas categorías. Existe un paralelismo entre estas concepciones con lo acontecido en la filmografía de los

enmascarados. El Súper-yo va a ser representado por medio de los luchadores y el Ello será caracterizado a través de las monstruosidades de los filmes.

Dentro de las cintas se puede observar cómo la categoría del Ello toma cuerpo en las figuras de los monstruos y en el suspenso que establece la categoría de lo espeluznante. Es así que se van a analizar a los principales antagonistas de las cintas para desarrollar su significado simbólico.

### ***Entre aullidos y una luna llena: El hombre lobo***

En la cultura occidental se cuentan historias de hombres condenados a convertirse en licántropos cada que la luna llena cubre con su manto la oscura noche. Para Bruno Bettelheim (1994) el hombre lobo va a representar todas las tendencias asociales y primitivas que se encuentran en cada individuo. La categoría del Ello va a quedar ejemplificada en el deseo del hombre lobo por cazar humanos y devorar su carne. Se puede argüir un claro sadismo en su proceder. La perversión que evoca este personaje recae en el placer que siente al momento de asesinar a sus víctimas en una manera extremadamente bestial. El hombre lobo recuerda el enfrentamiento interno que tienen los individuos con una doble personalidad: una apariencia moralmente correcta y otra dominada por una bestialidad llena de violencia. La aparición más icónica de este monstruo dentro del género fue la cinta *Santo y Blue Demon contra Drácula y el hombre lobo* (Miguel M. Delgado, 1973) porque en esta película se resalta la ferocidad y el peligro que enmarcan a nuestro antagonista.

### ***Una melancolía que atraviesa la existencia: Frankenstein***

La literatura ha creado variados monstruos dentro de sus páginas. Uno de los más impactantes dentro de la cultura occidental fue Frankenstein. Sebastián Polze (2009) encuentra una relación especial entre este monstruo con los impulsos irracionales de la personalidad. El Ello puede vislumbrarse en un primer momento dentro de la figura del Dr. Frankenstein, esto se ejemplifica cuando el científico busca su satisfacción personal en el deseo de competir con Dios sin importar el quebranto de su ética profesional y el dejar de lado los problemas morales referentes a la vida y la muerte en la sociedad. En cuanto al monstruo se puede hacer un claro paralelismo con la culpa. A mi parecer, el monstruo del Dr. Frankenstein es una aberración melancólica y es ahí donde radica su drama. Obedece a un resentimiento por aquello que nunca debió existir: él mismo. Es por esta razón la violencia que rodea al personaje, primero contra él y luego contra todo lo que le rodea. De ahí el temor que logra infundir en la comunidad. Un terror que nace en una figura que nunca debió existir y que se ve plasmada a través de una ira que destruye todo a su paso. La creatura emanada por el Dr. Frankenstein odia la

vida misma y por ello se aborrece. En la película *Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein* (Miguel M. Delgado, 1974) se puede vislumbrar este planteamiento.

### ***La sexualidad a través del tamiz de la sangre: Drácula***

El vampiro entra en el cine de luchadores con el Conde Drácula. Sebastián Polze (2009) encuentra que este personaje es una manifestación en la conciencia al ser una encarnación del Ello en su estado puro. Es un monstruo que tiene como único objetivo obtener la sangre de los mortales para alimentarse. Drácula muestra un hambre voraz y una sexualidad exacerbada. Como bien lo menciona el autor: “Si tomamos al monstruo como manifestación del inconsciente, es importante saber que allí se alojan las represiones de las personas y dentro de esas represiones podemos encontrar lo que Freud denominó como perversiones sexuales” (128). Drácula arrebatada la tranquilidad de los espectadores a partir de simbolismos dirigidos a un fetichismo o a conductas sexuales anormales. Un sadismo remarcado se ve en los ataques que realiza en contra de sus víctimas, la mayoría jóvenes atractivas. Margarita Cuellar (2008) siguiendo el pensamiento de Barbara Creed, muestra que Drácula también logra atemorizar a las masas debido a su correspondencia con nociones histórico/religiosas en relación a una aversión correspondiente a una inmoralidad corporal, por ejemplo: prácticas incestuosas, renegar a una fe cristiana, consumir sangre fresca, etc. Pocos monstruos consiguen romper con todo lo sacro y, a mi parecer, la figura del vampiro destroza completamente con lo moralmente aceptado. Este muerto en vida recrea las perversiones más oscuras que los sujetos resguardan bajo la estampa de un ente refinado y atractivo. De ahí su peligrosidad, pues los individuos caen rendidos ante su seducción. El uso de esta atmosfera excesivamente sexual se puede representar dentro del género en la película *El Vampiro y el sexo* (René Cardona, 1969). Cinta que fue censurada en el país por más de 40 años, debido al uso de desnudos en diferentes escenas.

### ***Un lamento que carcome el alma: La llorona***

Como se mencionó, el cine de luchadores no solo se vio inspirado de figuras del terror internacional, sino que implementó caracteres nacionales. La imagen de La llorona va a representar en las cintas un Súper-yo a través de la culpa por el asesinato de sus hijos. La protagonista de la leyenda va a personificar una instancia punitiva que lo único que consigue es castigarla por el acto aberrante que cometió. La pena que rodea al personaje solo va a ser saciada al momento de asesinar a mortales despistados. El miedo que causa en la población mexicana radica en el acto (a)moral con el que manchó sus manos. En *Santo y Mantequilla Nápoles en la*

*venganza de la Llorona* (Miguel M. Delgado, 1974) se logra vislumbrar el porqué de su tenebrosidad.

### ***La fuerza que se niega a morir: la momia azteca***

Por último, la figura de la momia azteca. Este personaje dialoga con la momia expuesta por el estudio Universal, pero su significado es diferente. El monstruo mexicano representa un conflicto existencial debido a que no tenía que existir y de ahí la cólera que le embarga. Sin embargo, la metáfora de su existencia no sólo radica ahí. La momia se vuelve un intento fallido de alcanzar la inmortalidad. Llevando este caso a tierras nacionales, la momia azteca hace referencia a una momificación de los pueblos originarios. Estas culturas se niegan a desaparecer y por ello realizan una constante resistencia. La momificación de estos pueblos corresponde a la violencia que efectúa nuestro personaje. Este no se dejará vencer pase lo que pase. Solo es cuestión de ver lo acontecido en *Mil Máscaras contra la Momia Azteca* (Chip Gubera, Jeff Burr, 2007) para ejemplificar esta situación.

### **Conclusiones**

Para concluir, se puede señalar que el cine de luchadores es un género cinematográfico lleno de simbolismos. Como otras representaciones culturales de su época se ve claramente influenciado por un nacionalismo posrevolucionario, pues hay diferentes tópicos para poder desarrollar una idea en torno a lo mexicano. El terror que logra emanar de este tipo de filmografía es uno muy característico de la cultura mexicana. Se logró conjuntar a diferentes figuras para dotarlas de horrores claramente nacionales. El mestizaje que enmarca al cine de luchadores consiguió una simbiosis en diferentes aspectos: géneros cinematográficos, monstruos de terror, deporte, espectáculos, etc.

Lo más importante a destacar es que este cine pudo desenvolver los miedos de la población y aterrizarlos a sus circunstancias y temporalidad. Los monstruos se convirtieron en los mejores vehículos para darle forma a estos temores ocultos en la psique de los mexicanos. Esto se debe, en primer lugar, a la gran exposición mediática que alcanzaron por medio de las cintas de luchadores y, en un segundo momento, al suspenso que consiguen recrear en la cotidianidad. El accionar de estos antagonistas plasma un juego de ocultamiento que recrea un temor relacionado a lo desconocido. Una atmósfera espeluznante surge por medio de una sensación de angustia y un pavor nace en el individuo cuando éste sabe que entre las sombras aguarda algo o alguien más. Los monstruos se vuelven la recreación de este suspenso cuando aparecen tras la pantalla con toda su ferocidad.

Si bien el cine de luchadores no ha desaparecido, éste se ha visto prácticamente relegado por otros géneros. ¿Se podrá desarrollar un cine contemporáneo retomando a los enmascarados?, ¿qué nuevos horrores tendrán que combatir para salvaguardar a la población? Esto da pie para construir una nueva caída.



Palomino, J. (1970) El Santo luchando en la película *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (*Santo y Blue Demon contra los monstruos*, Gilberto Martinez Solares, 1970). (Figura). Recuperado de <https://twitter.com/FotograficaMx/status/1283451236805746691/photo/1>.

## Bibliografía:

- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducción Castellna de Silvia Furió. Crítica.
- Bravo, J. (2016) El cine de luchadores mexicano. *Circulo Andaluz de Tebeos*, (27), 89-128.  
[https://www.tebeosfera.com/documentos/el\\_cine\\_de\\_luchadores\\_mexicano.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/el_cine_de_luchadores_mexicano.html)
- Cuellar, M. (2008) La figura del monstruo en el cine de horror. *Revista CS*, (02), 227-246.  
<https://www.redalyc.org/pdf/4763/476348366007.pdf>

- Fisher, M. (2016) *Lo raro y lo espeluznante. Traducción de Núria Molines*. Alpha Decay.
- Flores, S. (2018) Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del Santo en el cine fantástico mexicano. *Secuencias. Revista de historia del cine*, (48), 9-33.  
[https://revistas.uam.es/secuencias/issue/view/secuencias2018\\_48/537](https://revistas.uam.es/secuencias/issue/view/secuencias2018_48/537)
- Herrera, M. (2016, 3 de octubre) *Historia del cine de luchadores*. El cine pasado y futuro. Consultado el 29 de mayo del 2021.  
<https://elcinepasadoyfuturo.wordpress.com/2016/10/03/historia-del-cine-de-luchadores/>
- Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (2004) Diccionario de psicoanálisis. Paidós.
- Monroy, H. y Reducindo, M. (2017) *85 años. Lucha Libre de la EMLL al CMLL*. AM Editores.
- Paredes, C. (2019, 15 de abril) *Los cómics de luchadores que leía tu abuelito cuando era niño*. Dememoria. Consultado el 29 de mayo del 2021.  
<https://www.dememoria.mx/entretenimiento/comics-de-luchadores-de-los-cincuenta/>
- Polze, S. (2009) La psicología del terror clásico. *Creación y producción en diseño y comunicación*, (21), 127-131.  
[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=36&id\\_articulo=4485](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=36&id_articulo=4485)



## Suavecita: *espectro* homosexual no normativo en el filme *Ciudad al Desnudo* de Gabriel Retes

Miguel Ángel Barrón Gavito <sup>55</sup>

Hannah Arendt (2005) señala que la *violencia* se diferencia del *poder* y de la fuerza porque la primera no es más que un instrumento que utilizan las segundas, con fines legítimos e ilegítimos, para mantener el *statu quo* en el *continuum* de las acciones y los acontecimientos. La violencia, en este sentido, funciona como un accionar, ya que quien hace uso de ella va contra todo y todos; la *afectación* que produce en esos otros otorga legitimidad que el poder no puede controlar a través de su autoridad. El filme de Gabriel Retes *Ciudad al desnudo* (1988), donde el personaje secundario de nombre Suavecita, conjura el *cuerpo* violento del homosexual no normativo en los términos que he descrito líneas arriba. Cuerpo sexual olvidado y soterrado en los confines del imaginario social de la ciudad de México de los años ochenta. Sí, el filme de Gabriel Retes es una ficción con verosimilitud, diría Rancière (2005), que forja la memoria, en este caso, sobre la violencia que *afecta* el cuerpo del homosexual no normativo al interior, y en sentido inverso también, de una sociedad capitalina que lo mira con pánico, lo mira así porque ha rotó el *continuum* que han inventado, durante el siglo XX, los trabajos de criminalistas de corte positivista como Julio Guerrero (1901) y Alfonso Millán (1934), entre otros. El siguiente ensayo tiene como fin mostrar la frágil relación, además del artificio, entre la *representación* dominante del homosexual de finales del siglo XX en la ciudad de México como afeminado y el cuerpo violento del homosexual no normativo que se encarna en el personaje de Suavecita, quien produce afectación en el espacio y el tiempo del filme al fracturar dicha representación por medio de la violencia. La violencia se inscribe a través del doble juego de accionar afectación hacia el cuerpo social (la ciudad de México de los años ochenta) y hacia la subjetividad de los otros mediante lo no normativo de Suavecita (cuerpo sexual no normativo que por esta naturaleza imprecisa irradia miedo en la ciudad, en la sociedad que lo afectaron y ahora la afecta). La afectación violenta de Suavecita produce nuevas formas de relaciones sexuales y sociales, ya que, por un lado, cuestiona y exhibe la falsedad de la representación dominante del homosexual de finales del siglo XX en la ciudad de México y, por el otro lado, en la violencia y por la violencia del fracaso del poder sostenido en la ley, el fin inminente de la predominancia del PRI, surge un nuevo

---

<sup>55</sup> Doctor en Historiografía por la UAM Azcapotzalco, maestro en teoría de la historia por la UIA, maestro en filosofía de la cultura por la UIC, licenciado en historia por la UNAM-FES-A y licenciado en filosofía por la UAM Iztapalapa. Actualmente labora en la Universidad La Salle, en la Facultad de Negocios. Su trabajo se centra en el movimiento homosexual en el siglo XX y en el LGBTI en la historia del presente global.

*espectro*<sup>56</sup> homosexual no normativo que con plena *justicia* deambula por las calles y las avenidas de la *Ciudad al desnudo* de Gabriel Retes.

I

Pensar que un exceso de información evita que los acontecimientos se olviden es tan falso como pensar que la carencia de los mismos lleve a un resultado similar. Esta información (cuantiosa o escasa)<sup>57</sup> requiere ser unida o vinculada para que tenga consistencia histórica, ya que si esta unión no existiera no se tendría verosimilitud<sup>58</sup>. La vinculación o unión se lleva a cabo a través de procedimientos historiográficos o bien, en el plano de la conciencia, mediante la memoria. Ambos procedimientos tienen la función de ordenar, separar, excluir, distinguir signos, rastros, huellas, datos o testimonios. Por ahora solo me interesa el proceder de la memoria con respecto a la creación de la imagen cinematográfica. Siguiendo con la memoria, he dicho que esta crea evocación u omisión. Rancière, *En la fábula cinematográfica*, refiere algo similar con respecto al proceder de la memoria: “determinado conjunto, determinada ordenación de signos, de rastros, de monumentos [...] debe construirse como vínculo de datos, entre testimonios de hechos y rastros de acciones” (2005: 181); con esto, Rancière elimina la idea sobre la memoria como un simple almacén sobre los pasados en la conciencia de un sujeto, pues de ser de otra manera cómo se podría comprender la memoria

---

<sup>56</sup> “Están dispuestos a convertirlo en una acusación contra cualquier que plantee cuestiones críticas, metodológicas, epistemológicas, filosóficas sobre la historia, sobre la manera en que es pensada, escrita, o en que está establecida, sobre el estatuto de la verdad, etc. Cualquiera que reclame la cautela en la lectura de la historia, cualquiera que complique un poco los esquemas acreditados en la *doxa* o que exija que se reconsideren los conceptos, los procedimientos y las producciones de la verdad histórica o las presuposiciones de la historiografía, etc., corre el riesgo de verse acusado hoy en día, de este modo, por amalgama, contagio o confusión, de <<revisiónismo>> o, al menos, de servir a los propósitos de algún <<revisiónismo>>. En adelante, la acusación está a la disposición del primero que venga que no entienda nada de esa necesidad crítica, que desee protegerse de ella y quiera, ante todo, que no se toquen su cultura o su incultura, sus certezas o sus creencias. Situación histórica muy inquietante que corre el riesgo de golpear a priori con la censura la investigación histórica o la reflexión sobre la historia allí donde toquen zonas sensibles de nuestra existencia presente” (Derrida, 1995: 122). La *espectrografía* de Derrida es una recomendación a hacer lecturas ilimitadas e incómodas, muchas veces, sobre las *huellas* del pasado-pasado desde el presente-inmediato. Un ejercicio espectral que no fomenta las lecturas autorizadas, los relatos a modo y las revisiones que sirven a fines por demás mezquinos. El espectro, en consecuencia, no tiene sustancia ni ser. Es atemporal hasta que es enunciado.

<sup>57</sup> “La información no es la memoria. No trabaja para la memoria, sólo trabaja en beneficio propio. Y su beneficio está en que todo se olvide de inmediato para afirmar así la verdad única y abstracta del presente y afirmarse luego ella misma en su poder como el único adecuado a esa verdad” (Rancière, 2005: 182).

<sup>58</sup> “Verosimilitud: Ilusión de coherencia real o verdad lógica producida por una obra que puede ser, inclusive fantástica. Dicha ilusión proviene de la conformidad de su estructura con las convenciones características de un género en una época sin necesidad de guardar correspondencia con situaciones y datos de la realidad extralingüística [...] la verosimilitud resulta de la relación entre la obra y lo que el lector cree (acepta creer) que es verdadero” (Beristáin, 2000: 499-500).

colectiva, las memorias colectivas, la cual es forjada por el poder, por ahora no importa el saber de dónde proviene este dominio, ya que lo importante es enfatizar que este mecanismo subjetivo produce ficción.

La ficción no debe ser entendida de forma despectiva o desvalorizante u opuesta a la realidad o que pretende ser tal, si lo que se quiere alcanzar es el grado de verosimilitud, como ya se ha hecho mención. Para Rancière “la primera acepción de  *fingiré*  no es < fingir > sino < forjar >. La ficción es la construcción por medios artísticos de un sistema de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden” (2005:182). Partiendo de este punto, Rancière señala que, si el cine ficción utiliza actores que representan narraciones fílmicas, mientras que el cine documental se vale de archivos, imágenes captadas en la cotidianidad, o, en muchos casos, de testimonios que tiene relación directa o indirectamente con el acontecimiento, esto no quiere decir que existe una oposición o contradicción entre ambos géneros.

La diferencia que se podría encontrar es solo de forma, el tratamiento de la realidad, mientras que la primera la plantea como un dato a producir, la segunda la concibe como un dato a comprender: “el filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de eso a lo que se acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad” (Rancière, 2005:183). No obstante, sus medios para alcanzar sus objetivos son prácticamente los mismos: el encadenamiento de imágenes para producir narraciones fílmicas a través del montaje. La narración se plantea a través de dos tipos de poéticas. La primera, la poética aristotélica, está constituida por la representación de hombres que actúan, “que exponen o reproducen una sucesión de acciones que acontecen a los personajes según una lógica que hace coincidir el desarrollo de la acción con un giro en la fortuna y el saber del personaje” (Rancière, 2005:184), por lo que la historia nace del encadenamiento de distintas acciones. La segunda poética corresponde a la romántica donde una imagen, una frase, puede ser aislada para presentar la potencia de un todo. Ahora bien, a través de los dos tipos de poéticas, aristotélica y/o romántica, es como se le confiere al discurso un carácter de verosimilitud: “esta ficción de la memoria elaborada por medios artísticos es inseparable de una <lección sobre la memoria> invariablemente escandida por esa voz que nos dice que no hay que olvidar cierta imagen, que es preciso relacionarla con esa otra, mirarla más de cerca releer lo que nos da a leer [...] la ficción de la memoria se reduplica hasta el infinito.” (Rancière, 2005:193-94). En este sentido, no existen límites entre cine de ficción y cine documental, puesto que ambos pretenden producir algo en el que mira: una verdad. Una verdad del cine, como dice Rancière, la cual tiene su índice en que es por medio de la narración fílmica como se forja, se crea la memoria; imágenes que se montan y desmontan y que muchas de las veces van más allá del sujeto creador del filme, así como del sujeto que lo mira. El cine-verdad abre la *potencia* del mundo como *acontecimiento*. El acontecimiento

vuelve cada vez que un nuevo espectador hace que las imágenes se encadenen en su cerebro. La imagen fílmica es desde donde quiero partir para abordar el espectro de Suavecita.

## II

En sus obras, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1984) y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1987), Deleuze nos dice que su objetivo no es hacer una historia sobre el cine, sino ofrecer una clasificación sobre las imágenes y los signos; pero ¿qué es una imagen para Deleuze?

Antes de este pensador francés, la fenomenología, que era la visión imperante en los estudios sobre cine y de la que Deleuze se distancia, concebía a las imágenes como el duplicado de las cosas, según lo cual habría una diferencia de grado entre el mundo material del movimiento y la imagen representada en la mente del sujeto; se entendía entonces que la imagen era una copia de la realidad del mundo que se formaba en nuestro espíritu a través de la percepción. De acuerdo con todo lo anterior, el cine tendría la característica de capturar la realidad, de ser un espejo que la refleja, para develar al sujeto y propiciar que éste, a partir de su subjetividad, encuentre el ser de los *entes*. En otras palabras, la escuela fenomenológica plantea a la imagen como doble del mundo.

El problema con tales estudios es que mantienen como modelo la percepción subjetiva. De ahí que Valentina Morales sostenga que:

[...] para Deleuze, la fenomenología no superó nunca la dualidad entre la apariencia y la esencia, entre el ser y el aparecer, entre los sentidos (el sentido) y la intuición de la verdad. Por ello, en el análisis fenomenológico del cine subsiste la búsqueda de esa realidad que contiene el filme y es entretejida por la mirada de un creador (2010: 64).

En este sentido, la percepción cinematográfica deleuziana no está relacionada con un centro subjetivo, pues las imágenes existen en sí mismas. En otros términos, Deleuze, basado en Bergson, postula que las imágenes existen en sí, son las cosas en sí, son el conjunto de lo que aparece, un acumulado de lo que es; es claro, pues, que la imagen aparece como fenómeno, pero no es el doble o la copia del mundo. Se define a la imagen, entonces, como “[...] el camino por el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo” (Deleuze, 1984: 90). Dichas modificaciones, a su vez, están compuestas por signos que, según Deleuze, son “[...] los rasgos de expresión que componen las imágenes y no cesan de recrearlas, llevados o arrastrados por la materia en movimiento” (1984: 53). Lo radical de la tesis deleuziana consiste, entonces, en que las imágenes no necesitan de ningún centro subjetivo (mirada, imaginación) para ser constituidas, puesto que existen en sí; si no aparecen es

porque la luz no encuentra algún obstáculo que la refleje, pues la luz no está en la consciencia sino en las cosas:

[La imagen] es materia luz en movimiento. El rostro que mira y el cerebro que concibe formas son, por el contrario, una pantalla negra que interrumpe el movimiento en todos los sentidos de las imágenes. La materia es ojo, la imagen es luz, la luz es consciencia [...] las imágenes son, pues, propiamente, las cosas del mundo. Consecuencia lógica de ello será que “cine” no es el nombre de un arte sino el nombre del mundo (Rancière, 2005: 132).

Las imágenes se tornan, así, percepción; la imagen, ahora relacionándola con el aspecto cinematográfico, será tratada como acontecimiento y ordenamiento de la materia-luz. Dicho ordenamiento se da a través del montaje cinematográfico, cuyo objetivo es que la percepción sea llevada a las cosas; no es que el montaje les dé a las imágenes o acontecimientos características que ya poseían, sino que la percepción encerrada en las imágenes debe ser algo a extraer de ellas, puesto que está en potencia: “El montaje cinematográfico extrae de los estados de los cuerpos sus cualidades intensivas, potencialidades acontecimentales [...]el cineasta extrae de relatos y personajes un orden de acontecimientos, de cualidades puras separadas de los estados de los cuerpos [...] las aísla adjudicándoles un espacio propio” (Marrati, 2006:133). El artista o director se encarga de integrar estos elementos, estos acontecimientos, en un espacio que es captado por la cámara o, mejor dicho, la materia-luz captada por el ojo mecánico de la cámara y reflejada en su “pantalla negra”, la película; no como fotografía (en un solo movimiento) sino reproduciendo el movimiento al crear imágenes-movimiento.

### III

Maquiavelo suscribe, en la obra *El príncipe*, que un príncipe para conservar el reino evita ser despreciado por el pueblo; por tal motivo, no debe verse afeminado ante él. En sus palabras: “Hace despreciable el ser considerado voluble, frívolo, afeminado, pusilánime e irresoluto, defectos de los cuales debe alejarse como una nave de un escollo, ingeniarse para que en sus actos se reconozca grandeza, valentía, seriedad y fuerza” (1985:113). Desde esta perspectiva, *Occidente* se ha caracterizado por crear una *impresión* de desprecio ante el afeminamiento y por ensalzar actos heroicos, de valentía, de integridad y de vigor como distintivos inherentes a una masculinidad que se pretende activa y, por ello, emprendedora. Oscar Guasch, en su obra *La sociedad rosa* (Guasch, 2005), especifica que dicha imagen de desdén hacia el afeminamiento funda sus raíces en la tradición estoico-cristiana, lugar desde donde se reconoce la pasividad como signo de sumisión ante el otro con fines de *goce* culposos.

En la Ciudad de México las cosas no fueron del todo diferentes, puesto que la representación<sup>59</sup> del afeminado en la primera modernidad mantuvo una estrecha relación con el sistema capitalista del trabajo y del ahorro. Es decir, bajo este sistema, la imagen del afeminado careció de todos los caracteres que debía tener un hombre masculino: impetuoso, enérgico, vigoroso, intrépido, con espíritu de empresa y, por supuesto, con la imperiosa necesidad de procrear. Aquel que desacatará las reglas del juego —que consiste, de acuerdo con Foucault (2002), en *disciplinar* al cuerpo bajo dichos atributos— tendría que ser castigado y cargar con la culpa de ser diferente de los otros por no haberse esmerado en revertir dicha “degeneración”. Así las cosas, al afeminado se le reconocía por sus peculiaridades atávicas, así como por los patrones habituales y sociales, tales como: conductas alcohólicas, promiscuidad, ausencia de familiares, por malas compañías que frecuentaba, etcétera. En palabras de Robert M.: “Los homosexuales eran sin lugar a dudas (especialmente en sentido biológico) degenerados sexuales improductivos cuya perversión atentaba contra la salud moral de la recién fundada nación” (Buffington, 2001, p. 202). Esta fue la representación del afeminado, del degenerado que circuló en la sociedad porfiriana y que posteriormente el psicoanálisis clásico tradujo, en interpretación mexicana, en la abstracta significación de Edipo a través de la noción médica moderna de homosexualidad; interpretación que, a grandes rasgos, representó la corporalidad homosexual carente de virilidad, pero (a diferencia de teorías anteriores), esta falta se debía al “inadecuado” desarrollo de las diferentes etapas de madurez sexual —como lo subraya Freud en su obra *Tres ensayos de teoría sexual* (1905). En pocas palabras, el cuerpo homosexual continuó siendo imaginado como afeminado, pero fue interpretado, en aquel momento, como el lugar donde algo faltaba: la falta se buscó ahora en el *inconsciente* del sujeto enfermo. Ya no era producto de causas sociales, ambientales o atávicas, sino de una mala jugada en el desarrollo de su personalidad.

Las décadas de los sesenta y setenta estuvieron marcadas por la irrupción de la liberación sexual y lo primero que se conjuró fue un espectro homosexual que tuviera cuerpo y voz propia, pero nunca se discutió la representación del homosexual afeminado. Es más, esta particularidad constituyó parte del discurso disruptivo del primer movimiento público denominado Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), el cual surgió en la Ciudad de México. A la par de dicha liberación se desplegó la segunda etapa de la modernidad capitalista: la del consumo y el exceso. Esta segunda modernidad concedió al homosexual no sólo

---

<sup>59</sup> El concepto de representación, aquí manejado, se corresponde con la noción que propone Roger Chartier “[...] toda representación *representa* algo [...] toda representación se *presenta* representando algo”. En otras palabras, la *representación*, en primera instancia, es aquella que hace que el signo sea similar a la cosa; en segunda instancia, si la *representación* iguala a la cosa a través del signo, también trae consigo su significante (la muestra), que paradójicamente se encuentra ausente pero presente en esa relación signo-cosa. (Chartier, 1996: 75.)

el encarnar por primera vez su propio espectro, sino que lo hizo fantasear en el despliegue de una diversidad de cuerpos espectrales *ad infinitum*, a saber: el cuerpo travesti, el cuerpo trans, el cuerpo *leather*, el cuerpo musculoso, el cuerpo bisexual e, incluso, el cuerpo de la lesbiana que por primera vez apareció en el imaginario social. Bajo esta lógica *axiomática* del *capitalismo* de la segunda modernidad, el cuerpo afeminado del homosexual dejó de ser el espectro hegemónico representacional para devenir en abundantes, pero limitadas, corporalidades espectrales binarias.

En definitiva, conjurar al espectro homosexual dio como consecuencia la encarnación de éste en una multiplicidad de cuerpos con orientaciones sexuales e identidades de género binarias. Sin embargo, esta segunda modernidad, sin las restricciones ni prohibiciones pasadas, aparentemente, concedió a estas corporalidades espectrales tiempo limitado para desplegar deseo singular, puesto que, paradójicamente, las confiscó para volverlas formas ideales que prescribían cómo ser objetos de deseo o sujetos de deseo diverso en nuestra contemporaneidad de espectáculo.

#### IV

Bajo esta panorámica general de los espectros homosexuales, el filme de Gabriel Retes, *Ciudad al desnudo* (1988), con Lourdes Elizarrarás (Aurelia), Martín Barraza (Alfonso), Luis Felipe Tovar (King), Gonzalo Lora (Tacote), Damián Alcázar (Suavecita), Alejandro Tamayo (Ruiseñor), Pedro Altamirano (Chilín) y Carlos Chávez (Abel), mostró la *violencia* urbana de fines del siglo XX en la Ciudad de México a través de la historia de una pareja ultrajada por una banda de maleantes, manejados por el King. Ahora bien, el filme de Gabriel Retes retomó al personaje secundario Suavecita como un homosexual afeminado, esto no es novedad, puesto que para la época la mayoría de las representaciones sobre homosexuales en el cine y en otros tipos de soporte de imagen fija, como las fotografías de los mujercitos en el semanario *Alarma!*, eran configurados de esa forma. Lo original en este registro fílmico lo constituyó la multiplicidad sexual no normativa de Suavecita. Sí, Suavecita no se ubica en la anterior representación del homosexual afeminado, ni en los concurrentes registros espectrales de las identidades y orientaciones sexuales y de género binarias. Suavecita no quiere ser travesti, ni transgénero, ni transexual, ni mucho menos un homosexual hiper masculinizado como en el *Cumpleaños del perro* de Jaime Humberto Hermosillo (1974). Suavecita tampoco es el maricón de pueblo, ni el joto de cantina como en el *Lugar sin límites* de Arturo Ripstein (1977). Suavecita ni siquiera se propone ser *la muñeca* del *Infierno* de Luis Estrada (2010). Suavecita no es semejante a ningún espectro homosexual afeminado de caricatura, ni parecido a alguna de las nacientes identidades de género y orientaciones sexuales binarias, ya que Suavecita si bien, algunas veces, es apacible en su comportamiento

y en sus formas gesticulares, en términos de sexo y género, Suavecita sabe que es un hombre no normativo. Pero, ¿en qué radica lo interesante de esta observación plasmada en el filme de Gabriel Retes? Veamos a continuación.

El gran miedo de *Occidente*, hasta el advenimiento del colectivo LGBT+, no radicó en la usual y común concepción, a modo de parodia, sobre el homosexual, que pensaba que éste se sentía atrapado en el cuerpo de un hombre; es decir, se especulaba que una conciencia de mujer, por eso el afeminamiento, se encontraba asida a un cuerpo de hombre –esto, en el registro social, no creaba ni crea problema al interior del sistema de representación sexo-género binario–, sino la concepción de que sea un hombre no normativo quien tomó conciencia de que adquirió una identidad de género de privilegio y una orientación sexual no normativa, con lo cual se percató sobre las ventajas que gozaba al interior del mencionado sistema. Este es el espectro que conjuró Gabriel Retes y que perturbó, en cierta medida, al sistema de representación sexo-género binario heterosexual y a la representación homosexual afeminada imperante, en el sentido de dejar de ser un mero objeto de deseo, cuerpo homosexual afeminado, para convertirse en un hombre no normativo que desea sexo y objetos aún a costa de activar violencia. Suavecita, en apariencia, puede ser el objeto de deseo de cualquier hombre; sin embargo, lo que realmente sucede es que mediante el coqueteo con los hombres realiza su deseo. Así, Suavecita se coloca en el lugar del hombre heterosexual que sólo busca objetos para satisfacer su deseo. Suavecita, en efecto, representa la diferencia en su plena singularidad. Es, por decirlo de alguna manera, ese “tercer sexo” que se escapa a la lógica de diferencias, equivalencias y semejanzas que lo único que han hecho es doblar las prácticas deseantes homosexuales al binarismo del sexo-género falocéntrico.

El miedo de *Occidente* se observa de forma precisa a través de las notas del artículo “Carácter antisocial de los homosexuales” del doctor Alfonso Millán, el cual fue publicado en la revista *Criminalia* en 1934. En este artículo, el doctor Millán especifica que el homosexual masculino adopta los rasgos negativos de ambos sexos: “Del macho deriva un espíritu un tanto agresivo, hostil y envanecido, y de la hembra la maquinación del chisme, la intriga sutil de los salones del siglo XVIII y la pérfida coquetería [...] psicología más perjudicial que las prácticas físicas mismas” (1934). Como se advierte, el doctor Millán hace referencia a que es el hombre homosexual no normativo quien representa esta particular singularidad<sup>60</sup>; recuérdese, como apunta Maquiavelo, el afeminamiento se considera pasividad, docilidad y fácil manejo del sujeto, es por ello que el miedo radica en que el hombre homosexual no normativo es similar en particularidades al hombre heterosexual. En

---

<sup>60</sup> El Doctor Millán refiere homosexual masculino porque para la época las categorías de orientación sexual e identidades de género no normativas no se habían ni siquiera pensado. Por lo anterior, la información que proporciona Millán permite observar los cambios diacrónicos y sincrónicos que operaron al interior de la sociedad médica psiquiátrica con respecto a lo que no se conocía, pero que era nombrado.

efecto, el miedo tiene que ver con la descripción que Leo Bersani, en su libro *Homos* (Bersani, 1995), hace sobre las semejanzas que concurren entre los hombres homosexuales no normativos y los hombres heterosexuales. Dichas semejanzas radican, según el autor, en que ambos pueden pasar desapercibidos ante la sociedad con respecto a las prácticas homoeróticas, ya que no son afeminados, y, además, disfrutan del botín de privilegio que les concede el hecho de ser hombres. En definitiva, se trata de una disputa por el poder y el dominio en el orden de lo simbólico y lo imaginario, donde el hombre homosexual no normativo tendría, supuestamente, mayores prerrogativas de ganar porque sabe cómo manejarse ante las mujeres y hombres heterosexuales a la vez que no necesita de ellas ni de ellos en términos eróticos, por lo que no se supedita a sus deseos. Más allá de saber si esto es verdadero o no, lo interesante es que el doctor Millán ve a los hombres homosexuales no normativos como una competencia real en relación con los hombres heterosexuales. Por esta razón, lo que efectivamente le da miedo al doctor Millán es que en una sola persona exista la posibilidad de contener particularidades de ambos géneros, tal como pasa con Suavecita. La no normatividad sexual de Suavecita no se dobla ni al sistema sexo-género binario dominante, ni al antiguo espectro homosexual afeminado ni mucho menos a las nacientes orientaciones sexuales e identidades de género del colectivo LGBT+. Por esto puede decirse que Retes conjuró un nuevo espectro homosexual, encarnado en la figura violenta de Suavecita: a ella/él le gusta ser educada/educado, pero a la vez a ella/él le gusta que la/ le escupan, la/le golpeen, la/le humillen y la/le ofendan; empero, ella/él también se sabe cruel, ya que golpea, mata, hiere, roba y viola a hombres y mujeres por igual.

Suavecita deja de ser la típica caricatura del homosexual afeminado del cual la gente se puede burlar y a quien incluso se atreverían a golpear para encarnar al nuevo espectro de hombre homosexual no normativo cruel y sanguinario. Espectro al que hay que tenerle miedo real, puesto que persigue y perseguirá a hombres y mujeres por igual, dependiendo de las negociaciones que logre entre el mundo exterior y sus emociones. En otros términos, lo que le/la afecte corporalmente tiene una repercusión en sus acciones deseantes. En este sentido, Suavecita se sabe apto/apta para no someterse a la autoridad de nadie. Un ejemplo de ello es la escena en que las guaruras de una mujer le escupen al King, Suavecita se ríe y el King le pregunta si eso le parece gracioso. El King la/le escupe y, a la vez, le dice que esa mujer se las va a pagar, pues le va a “rayar las nalgas”. Suavecita agrega que también ella/él va a rayar a la mujer. En este punto, Suavecita no necesita de guaruras para hacerse valer por sí misma/mismo: ella/él puede hacer lo que desee, puesto que no es un objeto de deseo, sino un hombre homosexual no normativo que realiza inclusive acciones violentas para realizar su deseo.

Por lo visto, bajo la mirada de Retes, Suavecita se desmarca de las representaciones de los afeminados, tales como la de la famosa redada de los 41

en 1901 durante la época del Porfiriato, o la descrita por Antonio Ruiz *el Corcito* en su famosa pintura de 1941: *Los paranoicos, los espiritufláuticos, los megalómanos*, en la cual aparecen Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Roberto Montenegro. Suavecita ignora estas representaciones, puesto que se desenvuelve en la ciudad, en lo público, en el mundo por antonomasia del hombre heterosexual y no en la clandestinidad de las fiestas privadas, ni mucho menos en el mundo cerrado y confortable de la república de las letras.

Suavecita no tiene una genealogía familiar. No sabemos —como espectadores— de dónde salió; sabemos, eso sí, que forma parte de una banda delictiva donde no es una/un camarada más, sino que es aquella/aquel que domina la escena del grupo en general; incluso obliga al jefe de la banda (King) a levantarle los papeles que le tira a Abel mientras éste se encuentra estudiando; o en la escena de violación de Aurelia, donde Suavecita le contesta al Ruiseñor que se deje de “pendejadas”, que la señora está cooperando y si no puede satisfacerla es su problema, no el de Aurelia; o en la escena donde se encuentran jugando cartas y Suavecita se limpia las manos con lo último del licor, en tanto Chilin refuta indicándole que no se acabe el poco alcohol sólo para limpiarse las manos, a lo que Suavecita objeta que ella/él lo hace porque es limpia/limpio y él es un cochino; Chilin se le va a los golpes mientras grita que ningún maricón le va a decir qué es ser cochino. La banda trata de separarlos, pero ya Suavecita tiene una botella en la mano y reta al Chilin diciendo que no lo toque porque lo va a partir.

## V

Si en la narrativa visual de Retes Suavecita emergió como un hombre homosexual subversivo/subversiva con respecto a todo tipo de reglas y valores sociales, esto se debió a la estructura de violencia absurda, aparentemente, que se expande a su alrededor, más adelante intentaré mostrar que la violencia ni es irracional ni mucho menos ilógica. Es decir, la ciudad fue vista como un lugar que creaba *afectos* que *afectaban* no sólo a Suavecita, sino a la banda en general. De ahí que las negociaciones instauradas por Suavecita entre el mundo exterior y sus emociones no dependían de un tipo de jugada de carácter meramente psicológico, sino, más bien, de las relaciones materiales que existían entre el mundo y su cuerpo. Por esta razón, Suavecita solo reprodujo el malestar social de la época que guarda relación con la falta de legitimidad que el gobierno de Carlos Salinas acarreó consigo tras las fuertes acusaciones de fraude electoral y las periódicas crisis económicas que afectaban a la sociedad (se intentó calmar el malestar social mediante políticas públicas de ayuda económica, tales como Solidaridad). Por lo que sigue, Suavecita no era aquel homosexual de principios del siglo XX que actuó, supuestamente, movido por su condición “natural” de degenerado y criminal. La violencia que desplegó Suavecita se enmarcó en los circuitos de producción y distribución de la

agreste situación que se vivió en la ciudad: todos efectuaron *violencia* resultado del desbordamiento de los mecanismos jurídicos de traducción de las acciones y las prácticas como delitos. De la reflexión anterior, podemos deducir dos puntos importantes: por un lado, el montaje de Retes exhibió esta realidad para obligar a ver lo que no se quiere ver: que el ejercicio de la violencia en los años ochenta constituyó una manera de enderezar la injusticia, como diría Hannah Arendt, producto de la coyuntura económica y crisis política del poder priista. La violencia, de esta forma, no es irracional, ya que su contrario no es la razón, sino la hipocresía. La violencia se activó en *Ciudad al desnudo* para dar cuenta del estado de cosas que sucedían en esa década, pero al emplearla, por otro lado, también tradujo a los personajes como Suavecita en términos de delincuentes, degenerados y perversos, ya que el discurso jurídico no tenía otra manera de enunciarlos. En realidad, es un doble juego en donde, en un primer momento, el filme de Retes quiso traducir la violencia como un fenómeno social donde la realizan ladrones, viciosos y enfermos, la mayoría de las veces. Ahí, en ese registro, ubicó a Suavecita, a los ricos, a los pobres y a las instituciones que ejercen la ley. En un segundo momento, el filme, tímidamente, ante la falta de un discurso jurídico que pudiera reconfigurar la violencia como un instrumento que intentaba cambiar el estado de cosas injustas e hipócritas, solo pudo resignificarlos como víctimas y victimarios de una ciudad que produce y reproduce violencia desnuda. Por este motivo, Gabriel Retes mostró la violencia como paranoia producto de la crisis económica y política de la década y, simultáneamente, exhibió el fracaso del poder. No resulta casual que Suavecita, como espectro, devino un instrumento violento que instituyó nuevas formas de pensar la sexualidad y las relaciones sociales. Sí, a través del conjuro de Suavecita, Retes contempló, sin querer quizá, prácticas sexuales no normativas y el devenir de una sociedad más justa, tal como se observa en el doble final del filme. Suavecita se hizo visible por medio del ejercicio de la violencia. Suavecita fue parte integral de la banda delictiva porque cedió una parte irrevocable ella/ él. Por esto, Suavecita fue capaz de convencer a los integrantes del grupo delincencial a participar en sus actos homoeróticos. Ejemplo de ello es la escena en la que Suavecita exige que le desvestan a Alfonso, pues a ella/él "le toca"; en unísono, todos se abalanzan sobre Alfonso para desvestirlo y obligarlo a colocarse en posición de penetración. Al lado de Suavecita se encuentra el King violando a la esposa de Alfonso; el King le toma la mano a Suavecita y ambos sonríen de la fechoría que están cometiendo, a la vez, se deja entrever —con la sonrisa y el enlace de manos— un cierto dejo de empatía erótica entre los violadores. Otro ejemplo lo constituye la escena en la que el Ruiseñor está violando a Aurelia y el Tacote le acaricia las nalgas al Ruiseñor —este último no opone resistencia alguna. Suavecita también está al tanto de cómo convencer a los otros integrantes de la banda para que dejen, o no, sus actos de fechoría, y la manera de hacerlo es enfrentándolos de forma directa. Es el caso del robo a los encargados del hotel, lugar donde suceden los actos de violación; la

banda golpea hasta el hartazgo a un encargado que le atrae a Suavecita; esta/este se abalanza sobre el Ruiseñor para obligarlo a dejar de patearlo. Suavecita besa al encargado y, en un tono suave pero retador, pide que no lo maltraten más; los demás acceden sin ninguna objeción. La afectación homoerótica que propaga Suavecita al interior del grupo es patente cuando uno de los integrantes de la banda le dice al King que de tanto juntarse con Suavecita “hasta las mañas se pegan”; todos ríen en son de complicidad. Es también el caso de la escena en la que entran al hotel donde suceden las violaciones: todos comienzan a cantar y el King les dice: “Cállense, cabrones, o van a creer que somos maricones”; todos ríen de nuevo y orgullosa/o, cínica/o Suavecita responde: “No todos”.

Finalmente, como se ha intentado dibujar a lo largo de este ensayo, Suavecita constituyó un nuevo espectro sexual no normativo, puesto que diluyó la representación del homosexual afeminado y cuestionó las orientaciones sexuales y las identidades de género nacientes. Suavecita sin recato fue pasiva/pasivo o activa/ activo, todo dependía de las situaciones espacio-temporales que desplegó el filme. Por tal razón, Suavecita desmontó la naturalización del sistema de representación sexo-género binario, así como las identidades creadas alrededor de la comunidad “marica”. Por otra parte, a pesar de que el filme de Retes cierra con la muerte de casi todos los integrantes de la banda del King —es decir, con la típica moraleja: al que obra mal, le va mal—, lo cierto es que la cinta enfatizó en la violencia como dispositivo legítimo que utiliza el poder para fundar la ley y el orden social; sin embargo, esto no quiere decir que dicho dispositivo sea propio del poder, puesto que este es parte constitutiva de la condición humana. Por lo tanto, la violencia es un mecanismo que hace frente al poder injusto e hipócrita con el fin de producir fracturas y fisuras y, con ello, devenir en nuevas formas de relación social y sexual. La cinta de Retes cumplió esta función, puesto que conjuró un nuevo espectro de hombre homosexual no normativo, el cual se encontraba enterrado en los miedos subconscientes de la sociedad mexicana. Sin más, encarnó también un nuevo *archivo* que abrió la posibilidad a un nuevo espectro homosexual no normativo en *La Ciudad al desnudo* de finales del siglo XX.

## Bibliografía:

- Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Beristáin, H. (2000). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bersani, L. (1995). *Homos*. Buenos Aires: Manantial.
- Buffington, R. M. (2001). Los jotos: visiones opuestas de la homosexualidad. En R. M. Buffington, *Criminales y ciudadanos en el México moderno*. México: Siglo XXI.

- Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En R. Chartier, *Escribir las prácticas: Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. España: Trotta.
- Estrada, L. (director) y Estrada, L. (productor). (2010). *El infierno* [Película]. México: IMCINE.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, S. (1905). Tres ensayos de teoría sexual. En *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Guasch, O. (2005). *La sociedad rosa*. España: Anagrama.
- Guerrero, J. (1901). *La génesis del crimen en México: Estudio de psiquiatría social*. México: Librería De la Vda. De Ch. Bouret.
- Hermosillo, J. H. (director). (1974). *Cumpleaños del perro* [Película]. México: CONACINE.
- Maquiavelo, N. (1985). *El príncipe*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Marrati, P. (2006). *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Millán, A. (1934). Carácter antisocial de los homosexuales. México: *Criminalia*. Disco compacto.
- Morales Torres, V. (2010). El cine como un espacio de los posible. México: Tesis de la Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Retes, G. (director) y Retes, G. (productor). (1988). *Ciudad al Desnudo* [Película]. México: Cooperativa Río Mixcoac.
- Ripstein, A. (director). (1977). *El lugar sin límites* [Película]. México: CONACITE 2.



# Cuentos chinos en la pantalla: discursos fílmicos de segregación, exclusión, integración e inclusión en torno a las comunidades chinas en México

Rocío González de Arce Arzave<sup>61</sup>

## Introducción

Por más de un siglo, la Historia oficial negó la sinofobia<sup>62</sup> que, durante décadas, fue ejercida por y promovida socialmente desde el Estado Mexicano. El 17 de mayo de 2021, sin embargo, el Gobierno de México hizo pública "La petición de perdón por agravios a la comunidad china en México". Este reconocimiento de la sistemática discriminación sufrida por las comunidades chinas establecidas en nuestro país ha vuelto no solo pertinente sino obligado repensar esta historia. Pero, ¿cómo emprender dicha tarea? La Historia tiene, afortunadamente, caminos misteriosos, y el cine es uno de ellos. Como ocurre con cualquier otro producto cultural, en el cine se cristalizan los imaginarios sociales en los que se sustentan visiones del mundo, discursos y políticas públicas. Su estudio, por tanto, nos permite acceder a esa historia que permanece implícita, como subtexto, en las películas.

Así pues, este trabajo parte del supuesto de que es posible estudiar, a través del cine mexicano, los imaginarios colectivos respecto a las comunidades chinas en México, los estereotipos que estos imaginarios configuraron y los discursos que apuntalaron, legitimaron y socializaron las políticas públicas respecto a las comunidades chinas en diferentes momentos de la historia de nuestro país.

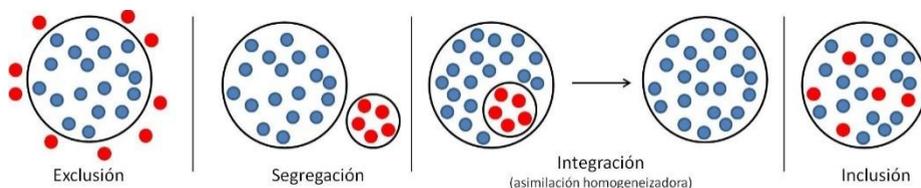
Tras la identificación y revisión de 31 películas mexicanas estrenadas entre 1932 y 2018 en las que aparece algún personaje de origen chino, se eligieron tres filmes para el análisis de secuencias: *Café de chinos* (Joselito Rodríguez, 1949), *La mafia amarilla* (René Cardona, 1975) y *Sonora* (Alejandro Springall, 2018). Estas películas fueron seleccionadas, primero, porque el o los personajes chinos tenían un peso significativo en la narración, lo que ofrecía más posibilidades para el análisis, y segundo, porque al pertenecer a diferentes momentos históricos, permitían ejemplificar las cuatro formas paradigmáticas de relación entre la sociedad mexicana y las comunidades chinas que la primera revisión filmográfica permitió identificar y que se enlistan a continuación (Figura 1):

---

<sup>61</sup> Doctorante en Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco dentro de la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico. Es maestra en Estudios de Arte en la línea de Imaginarios, Cultura Visual y Estética por la Universidad Iberoamericana. Está diplomada en Cine, en Teoría y Análisis Cinematográfico, en Historia del Cine y en Historia del Arte.

<sup>62</sup> Aversión por lo chino y las personas de este origen étnico (Navarrete, 2017).

- a) **Segregación:** separación de las comunidades chinas de la vida social mexicana a causa de su origen étnico y su cultura
- b) **Exclusión:** la no participación o la participación restringida de las comunidades chinas en la vida de la sociedad mexicana debido a su origen étnico y su cultura
- c) **Integración:** la asimilación (étnica y cultural) homogeneizadora de las comunidades chinas en la vida social mexicana
- d) **Inclusión:** participación completa de las comunidades chinas en la vida social mexicana, pero no desde la asimilación homogeneizadora, sino desde su diversidad (étnica y cultural)



**Figura 1.** Cuatro paradigmas de la relación de la sociedad mexicana con las comunidades chinas asentadas en México (Elaboración propia).

Ahora bien, antes de presentar la manera en que estos paradigmas subyacen a las películas estudiadas, es preciso revisar, de manera sucinta, la historia de la migración china a México y de las políticas respecto a las comunidades chinas implementadas en distintos momentos históricos y espacios geográficos del país, pues esto permitirá poner en contexto los hallazgos del análisis cinematográfico. A esto se dedica la primera sección de este texto. En una segunda parte, el texto ejemplifica la estereotipificación dicotómica (positiva/negativa) de los miembros de las comunidades chinas en las películas mexicanas. Finalmente, en una tercera sección, el trabajo presenta algunos aspectos del análisis formal de secuencias clave de las tres películas del *corpus*. A partir de estos estudios de caso se discuten los discursos y las políticas de segregación, exclusión, integración o inclusión que estos imaginarios han configurado en la pantalla y su relación con el contexto histórico planteado en la primera sección.

### Inmigración china en México: segregación, exclusión, integración e inclusión

Si bien se tienen registros de migrantes provenientes de China desde la época colonial, las primeras grandes migraciones de origen chino ocurrieron en nuestro

país a finales del siglo XIX, en buena medida, como consecuencia de la promulgación de la Ley de Exclusión de los Chinos (1882) que prohibió a estos la entrada a los Estados Unidos, y que tuvo como consecuencia la expulsión de todos aquellos que habían trabajado durante años en ese país en la producción agrícola y en la construcción de las líneas del ferrocarril (Cardiel Marín, 1997). A su llegada a México, amparadas por las políticas porfiristas de recepción de inmigrantes para poblar las zonas inhabitadas de México, las comunidades chinas se asentaron, en un primer momento tanto en la parte norte como en el sur de nuestro país, donde fueron empleadas con bajos salarios y condiciones laborales deplorables en el campo y la industria ferroviaria (Cardiel Marín, 1997; Treviño Rangel, 2005). En pocos años estas comunidades se organizaron y comenzaron a dedicarse al comercio y los servicios. Abrieron cafés, tintorerías, verdulerías y otros negocios con bastante buen éxito (Yankelevich, 2004).

La sinofobia, sin embargo, pronto se hizo sentir en distintos puntos de la República a través de diversos actos discriminatorios. Entre los muchos casos de agresiones, linchamientos y atropellos a las comunidades chinas asentadas en México, el más dramático corresponde al del asesinato de más de trescientas personas de origen chino a manos de fuerzas revolucionarias maderistas, acaecido en Torreón en el año de 1911 (Treviño Rangel, 2008). El nacionalismo revolucionario de la época exacerbó la sinofobia, y, tras el fin del conflicto armado, se expidieron, en diferentes momentos, leyes nacionales y locales que limitaron los derechos civiles de los inmigrantes chinos residentes de nuestro país (Gómez Izquierdo, 2019; Yankelevich, 2012). Por ejemplo, se les limitó o negó definitivamente su derecho a tener propiedades, se les confiscaron aquellas que ya poseían y, en muchos casos, se les expulsó de donde se habían asentado. En muchos lugares se les obligó a habitar en los denominados "barrios chinos", zonas de confinamiento de las que no podían salir más que en horarios restringidos (Yankelevich, 2004; Treviño Rangel, 2005) y, en algunos casos, a los hombres de origen chino se les prohibió contraer matrimonio con mujeres mexicanas (Augustine-Adams, 2012). Estas políticas provocaron la segregación y la exclusión de las comunidades chinas en distintas zonas del país.

No fue sino hasta la presidencia de Lázaro Cárdenas que el discurso gubernamental dio un giro y empezó a promoverse la integración de las comunidades chinas y de otros grupos étnicos inmigrantes y nativos (Treviño Rangel, 2008). Las políticas de integración social destinadas a promover la participación social y económica de la comunidad china en México no consideraban, sin embargo, que participaran desde su propia cultura, sino que les exigía someterse a un proceso de aculturación y mestizaje, de "deschinización", propio del ideal de homogeneidad étnica y cultural sobre el que se construyó el Estado-nación mexicano. A pesar de la implementación de políticas de nacionalismo integracionista las leyes sinófobas mantuvieron su vigencia de

manera diferenciada a lo largo del territorio nacional durante muchos años. De acuerdo con Treviño Rangel (2005) "el racismo, legalizado, administrado o tolerado por el Estado" duró al menos 50 años desde que comenzaron las campañas antichinas en México alrededor de 1910.

Aunque la discriminación hacia los chinos dejó de ser, a partir del cardenismo, una política de Estado, el sentimiento antichino persistió en la sociedad mexicana, reavivado años después, en parte, por los temores anticomunistas promovidos por la propaganda norteamericana durante la Guerra Fría. Según Martín Barbero y Corona Berkin (2017), con la irrupción a partir de la década de los años ochenta de la globalización y el neoliberalismo, ocurrió el *desvertebramiento* del Estado-nación en el que convergían política, economía y cultura y entró en crisis la sociedad que habitaba dicho Estado-nación desvertebrado. Según estos autores, esto ocasionó que la nación se pensara cada vez más heterogénea, y que comenzara a admitirse que no hay una sola forma de ser mexicano, con lo que se terminó el "monoteísmo nacional de la cultura" (Martín Barbero y Corona Berkin, 2017:151). Esto hizo necesario reconocer a México como un país pluriétnico y multicultural. Comenzaron entonces a impulsarse, aunque a cuentagotas, políticas de inclusión no solo de las comunidades chino-mexicanas sino de otras culturas y etnias del país.

Pero, ¿cómo se expresa esta historia en el cine mexicano?, ¿cómo cristalizaron estos imaginarios en las películas de nuestro país?, ¿de qué manera la filmografía nacional conforma discursos en torno a los diferentes paradigmas sociales de segregación, exclusión, integración e inclusión de las comunidades chinas y cómo estos discursos sustentaron y socializaron las políticas sinofóbicas de Estado?

### **Inmigrantes chinos y chino-descendientes en las pantallas del cine mexicano**

A pesar de que la discriminación vivida por las comunidades chinas en México está documentada, fue históricamente negada. En el cine el tema no fue abordado sino hasta fechas recientes, en la película *Sonora* (Alejandro Springall, 2018). Sin embargo, la presencia de los chinos en el cine mexicano, aunque marginal y estereotipada, ha sido reiterada. Proponemos que dicha presencia se ha caracterizado por una marcada dualidad, entre películas en que los inmigrantes chinos o los chino-descendientes son presentados como personas trabajadoras, buenas y nobles hasta el extremo del sacrificio; y cintas en que se les muestra como malvados, traicioneros, hipócritas, intrigantes o sádicos.

En el primer de los casos son abundantes los filmes mexicanos en que aparecen chinos, generalmente dueños de algún café, que son malhumorados y hoscos, pero que resultan, al final, ser bondadosos y nobles. Ejemplos de este tipo de personajes se encuentran en cintas como *Noches de ronda* (Ernesto Cortázar,

1943), *Soy charro de Levita* (Gilberto Martínez Solares, 1949), *El pecado de Laura* (Julián Soler, 1949) y *¡Baile mi rey!* (Roberto Rodríguez, 1951). En contraste, en el segundo caso, encontramos películas en que los chinos son usureros o forman parte de algún tipo de organización criminal secreta y conspiradora. Entre los personajes de este tipo se encuentran los de películas como *Águilas frente al sol* (Antonio Moreno, 1932), *Asesinos S. A.* (Adolfo Fernández Bustamante, 1957) y *La noche avanza* (Roberto Gavaldón, 1952) (Figura 2).



**Figura 2.** Personajes chinos en a) *Soy charro de Levita* (Gilberto Martínez Solares, 1949), b) *¡Baile mi rey!* (Roberto Rodríguez, 1951); c) *La noche avanza* (Roberto Gavaldón, 1952) y d) *Cómicos y canciones* (Fernando Cortés, 1963)

Independientemente de que los personajes chinos se presentan como estereotipos negativos o positivos, el que aparezcan sólo en películas contadas y prácticamente siempre en papeles secundarios es una muestra de los discursos de exclusión y segregación subyacentes al cine mexicano, pues lo que no aparece a cuadro en una película dice tanto o más que aquello que sí aparece. Además, si bien en el cine mexicano una parte de los personajes chinos fueron interpretados por actores de tal ascendencia (Roberto Yhip Palacios y Daniel *Chino* Herrera), en muchos otros casos, fueron personificados por actores mexicanos caracterizados como chinos siempre de forma estereotipada (bigotes estilo "Fu Manchú", ojos exageradamente rasgados, coletas, prendas con diseños, colores y motivos supuestamente chinos, sombreros tipo Manchuria). Así ocurre, por ejemplo, con la personificación caricaturesca de Joaquín Pardavé en *Águilas frente al sol* (Antonio Moreno, 1932) o la de Oscar Pulido en *Club de señoritas* (Gilberto Martínez Solares, 1956). Esta interpretación de personajes chinos por actores mexicanos es también sintomática de los discursos de exclusión que en la práctica impedían la participación o negaban oportunidades a actores de origen chino.

Se abundará a continuación en cómo estos imaginarios alrededor de las comunidades chinas en México sustentan los discursos cinematográficos de segregación, exclusión, integración e inclusión que se corresponden con distintos momentos de la historia de estas comunidades en nuestro país a través del análisis de secuencias clave de las tres películas mexicanas estudiadas.

### a) Integración nacionalista. El caso de *Café de chinos* (Joselito Rodríguez, 1949)

Son pocas las películas mexicanas en las que los chinos tienen un peso protagónico. Tal vez uno de los pocos ejemplos sea la película *Café de chinos* (Joselito Rodríguez, 1949), que cuenta la historia de la joven Elena quien, abandonada por el padre de la niña que espera, es acogida por Chang, el malhumorado pero bondadoso chino dueño de un café (Figura 3a). Sin embargo, aunque el personaje de Chang es el protagonista de la historia, el que sea interpretado por un actor mexicano (Carlos Orellana) resulta problemático pues, de cierto modo, este gesto constituye una forma de negar lo chino en la pantalla, o más precisamente de "deschinizarlo" para su posterior mexicanización. Además, la actuación estereotipada de Orellana simplifica y fetichiza al personaje al presentarlo con el pelo totalmente relamido para que aparezca exageradamente lacio, ojos maquillados para hacerlos parecer totalmente rasgados, prótesis dentales para acentuar la prominencia y el tamaño de los dientes frontales superiores (Figura 3b). A esta apariencia estereotipada del personaje se suma su incorrección gramatical y fonética al hablar español. Además, siguiendo la lógica de la "deschinización" el personaje nunca utiliza su lengua materna.

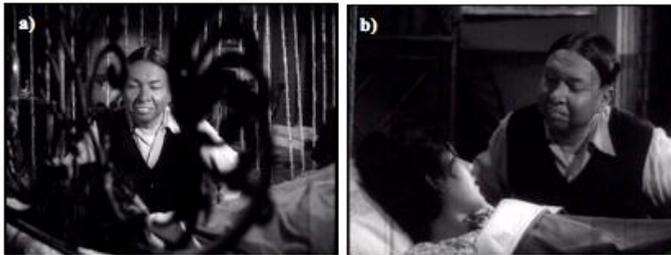


**Figura 3.** Fotogramas de *Café de chinos* que muestran a) la entrada al café de Chang, b) la personificación estereotipada de Carlos Orellana y c) a Chang amoroso y atento con la hija de Elena.

En cuanto al arco de transformación del personaje es posible decir que, aunque durante la primera parte de la película Chang es presentado como un hombre trabajador y honrado, también se le muestra hosco, tacaño y algo egoísta. Conforme la trama se desarrolla, sin embargo, Chang se enamora de Elena y se encariña con su hija (Figura 3c). Poco a poco se revela que los rasgos negativos de Chang son una fachada para ocultar su verdadera nobleza, pues termina adoptando a la niña de Elena, expone su vida al recibir un balazo para rescatarla de un secuestro y finalmente renuncia al cariño de Elena para asegurar la felicidad de la

joven al lado de Roberto, un joven mexicano al que Chang ha cuidado como a un hijo propio.

Tal vez los momentos cinematográficamente más interesantes de la cinta sean precisamente aquellos en que se juega fotográficamente con la ambigüedad moral del personaje al inicio de la cinta. Cuando Chang, chantajeado con una huelga por sus meseras, permite que Elena duerma en su propia cama después de que es encontrada desmayada afuera del café, el emplazamiento de la cámara tras los barrotes de la cabecera, la iluminación contrastada y la puesta en escena sugieren por momentos que el hombre intentará abusar de la muchacha. En esta secuencia se juega con los estereotipos negativos que pudiera tener el espectador respecto a los chinos, para mostrar posteriormente que el personaje no solo no es perverso, sino que es realmente generoso y bueno (Figura 4). El arco de transformación del personaje coincide totalmente con el discurso integracionista del nacionalismo posrevolucionario de la época que pretendía convencer a la sociedad mexicana de que los miembros de la comunidad china eran, en contra de los prejuicios y a pesar de las apariencias, buenas personas.



**Figura 4.** Las formas y sombras en la fotografía de *Café de Chinos* juegan con las expectativas del espectador presentando a Chang inicialmente como a) un personaje sombrío e intimidante para revelarlo después como b) un hombre empático y bondadoso.

Narrativamente es significativo que, para poder ser padrino de bautizo de la hija de Elena, Chang deba renunciar al budismo y convertirse al catolicismo guadalupano. Esto sugiere el subtexto de la película: para formar parte integral de la vida social, los chinos deben "mexicanizarse", es decir, renunciar a la propia cultura para adoptar la cultura de estepaís. Lo que *Café de chinos* propone es la necesidad de la aculturación de la comunidad china, simbolizada aquí por la conversión religiosa del personaje. En términos de la puesta en escena, tal aculturación tiene su alegoría más clara cuando Chang cubre y guarda la figura de Buda que tiene en un altar, y pone en su lugar a la de la virgen de Guadalupe.



**Figura 5.** Chang quita a Buda de su altar para colocar en su lugar a la virgen de Guadalupe, a quien le reza en la última secuencia de *Café de chinos*.

Es precisamente la imagen de la guadalupana, lo que se impondrá finalmente en la pantalla en los instantes finales del filme, mientras en *over* se escucha rezar a Chang:

Madlecita chula, tú sabes cuánto quiele yo a ella, pero pala qué sacrifica, deja que ella busque su felicidad, tú complende que está sufriendo yo, tú sabes bien, pelo yo no queda solo, polque tú cuida a mí, vilgencita chula, plietita, bonita, patlona de todos nosotlos los mexicanos.<sup>63</sup>

El discurso de nacionalismo integracionista exige que Chang demuestre su patriotismo renunciando a su propia identidad cultural. El diálogo parece sugerir que para que Chang pueda ser aceptado como mexicano, no sólo debe renunciar a su cultura y abrazar el cristianismo guadalupano, sino que debe estar dispuesto, en la práctica, al sacrificio: la renuncia a la realización personal en pos del beneficio colectivo, alegorizado por la joven pareja, base fundacional de la sociedad mexicana. Es a través de la negación de su identidad cultural que Chang demuestra su patriotismo y se vuelve digno de ser considerado mexicano.

Aunque el discurso integracionista es el predominante en *Café de chinos* resulta sintomático de los discursos de exclusión y segregación que el conflicto narrativo de la película no se resuelva en un final feliz para Chang, aún cuando hacia el final de la cinta, Elena le propone quedarse a su lado y dejar a Roberto. No debemos olvidar que los matrimonios entre hombres de origen chino y mujeres mexicanas estuvieron prohibidos durante años en algunas partes del país, y parece que la conclusión que aquí se da a la historia, aunque culturalmente integracionista, niega la posibilidad del mestizaje entre un inmigrante chino y una mujer mexicana.

---

<sup>63</sup> Se usan cursivas para indicar las incorrecciones fonéticas en el diálogo.

## b) Exclusión y segregación: El caso de *La mafia amarilla* (René Cardona, 1975)

En *La mafia amarilla*, película del género de luchadores, Blue Demon investiga la muerte de un policía a manos de una organización criminal secreta integrada por chinos. Realizada en el contexto de la guerra fría, la película parece insertarse en la lógica maniquea de las representaciones negativas de los chinos vistos como una amenaza comunista.

La mayoría de los personajes chinos de la cinta aparecen desde un principio como criminales malvados y sádicos. Solo uno de ellos, un comerciante, acepta ayudar a Blue Demon y a la policía en su lucha contra la organización delictiva china. En un giro de la trama, hacia el final de la película, el hombre resulta ser precisamente el cruel cabecilla de todo el grupo criminal. Ocurre con el protagonista de esta cinta lo opuesto a lo que acontece con el protagonista de *Café de Chinos*: en vez de que los rasgos negativos oculten labordad de fondo del personaje chino; una fingida bondad oculta su maldad esencial.

La caracterización de los chinos en *La mafia amarilla*, además de marcadamente estereotipada, posee una dimensión satírica que la aproxima a la caricaturización. En los fotogramas de la Figura 6 es posible reconocer en escenografías y vestuario el uso de colores rojos, amarillos y azules saturados, la presencia de telas lustrosas y prendas supuestamente tradicionales que construyen esta parodia de lo chino en la pantalla. En este mismo sentido, aparecen los falsos bigotes "Fu Manchu" y los sempiternos sombreros tipo Manchuria. Se repiten de manera fetichista los motivos referentes a dragones, figurillas de Buda, té, porcelana y antigüedades. A través de todos estos elementos de la puesta en escena cristalizan en la película los temores sinofóbicos, pues alegorizan la reticencia de las comunidades chinas a abandonar su cultura y su oposición a ser asimiladas, lo que se consideraba antipatriótico y una amenaza a la identidad nacional y al Estado que se erige sobre ella.

Los discursos de exclusión y segregación aparecen constantemente en esta cinta. Se hacen presentes en las marcadas diferencias fotográficas (color y composición) y de puesta en escena (lugares, vestuario, escenografías) entre las secuencias que protagonizan los personajes de origen chino y los personajes mexicanos. Por ejemplo, mientras los chinos son relegados a lugares marginales, ocultos, oscuros y sucios como trastiendas, bodegas, sótanos y antros de un segregado barrio chino; los personajes mexicanos aparecen en espacios amplios, luminosos, limpios, elegantes y ordenados como despachos, oficinas o laboratorios.



Figura 6. Lugares comunes y estereotipos de lo chino en la puesta en escena de *La mafia amarilla*.

De hecho, la iconografía estereotipada asociada a los chinos se contraponen al papel tapiz estampado con construcciones griegas clásicas que decora la oficina del inspector de policía mexicano y al tapiz del laboratorio de Blue Demon que reproduce, de manera sincrética, crismones y otros símbolos cristianos intercalados con figuras de indígenas dibujados a la manera de los códices (Figura 7). A través de la puesta en escena se reconstruye la oposición entre oriente y occidente, siendo esta última presentada como la afortunada mezcla de las tradiciones griegas, judeocristianas y de las culturas prehispánicas. Es precisamente esta tradición occidental la que subtextualmente prevalece sobre la tradición oriental con la derrota de la "mafia amarilla" al final de la película.

En el terreno de la producción, los discursos excluyentes y de segregación que permean *La mafia amarilla* se hacen evidentes a través de la no selección de actores de ascendencia china, pues los personajes chinos son personificados de manera fetichizada y estereotipada mayoritariamente por actores mexicanos como Polo Ortín y Jorge Arvizu. Es más, la aparición del actor japonés Noé Murayama interpretando a un integrante chino de labanda, sugiere el nulo reconocimiento de las diferencias étnicas y culturales entre distintas comunidades asiáticas.



Figura 7. Oposición construida a través de diversos elementos de la puesta en escena de *La mafia amarilla* entre Oriente (a y b) y Occidente (c y d).

Finalmente, habría que decir que, durante la pelea final entre Blue Demon y la mafia amarilla, no es un personaje chino el designado para enfrentarse con el luchador, sino un hombre afrodescendiente, musculoso y fuerte. Esto revela otros prejuicios raciales implícitos en la cinta: los chinos no hacen nunca el trabajo sucio directamente, ni utilizan personalmente la fuerza bruta pues son débiles y taimados; su poder malvado radica, más bien, en la manipulación y el usufructo de otros.

### c) La utopía de la inclusión: El caso de *Sonora* (Alejandro Springall, 2018)

*Sonora* cuenta la historia de un grupo de personas que tras el cierre de la frontera de dicho estado con Estados Unidos emprende un viaje hasta Mexicali a través del Desierto de Altar. Forman parte del grupo un inmigrante chino, su esposa mexicana y la pequeña hija de ambos, quienes han sido expulsados de Sonora tras la promulgación de leyes antichinas. Siguiendo la lógica de una película clásica como *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), *Sonora* puede considerarse una *road movie* o película de viaje en la que el Chrysler 1929 con que el grupo realiza el viaje resulta una alegoría del México de la década de los años treinta del siglo XX, mientras que los pasajeros alegorizan una sociedad mexicana conformada por distintos grupos sociales, étnicos y culturales: una mujer católica, un ex-jefe revolucionario, un político de la posrevolución, un chicano, un norteamericano, un indígena tohono o'odham y una familia chino-mexicana. Por el simple hecho de tratarse de una narración coral en la que todos los personajes tienen peso narrativo, incluyendo al inmigrante chino y su familia, *Sonora* cristaliza más bien un discurso de inclusión que reconoce la multiculturalidad nacional. Además, en términos de producción los actores que interpretan a los personajes chinos son de dicho origen étnico y es, probablemente, uno de esos extraños casos de la filmografía nacional en que los personajes chinos hablan entre sí en su lengua materna y no en un deformado español.

La puesta en escena y la composición se usan en la película para proponer la necesaria transición de la sociedad mexicana de los discursos de exclusión y segregación de las comunidades chinas a su inclusión multicultural. En una de las primeras secuencias, por ejemplo, aquella en la que los chinos son reunidos en la calle, humillados, golpeados y bañados en público (Figura 8 a, b y c), la puesta en escena genera una composición que remarca la separación de los chinos del resto de la sociedad mexicana. Esta expresión visual del discurso de segregación es acentuada por una edición plano-contraplano que opone la comunidad china al político posrevolucionario sinofóbico.

Las políticas de exclusión son alegorizadas por la huida de esta familia chino-mexicana por el desierto en su propio auto, que finalmente se descompone. Cuando el grupo de viajeros encuentra a la familia chino-mexicana

varada, algunos de los pasajeros se pronuncian por que se una al grupo, mientras que otros se oponen rotundamente. La alegoría de un México dividido ante la inmigración china queda así planteada por la cinta. Las secuencias posteriores recurrirán también a la puesta en escena para que el grupo aparezca en la imagen como un círculo conformado por distintos subgrupos muy separados entre sí: una sociedad excluyente (Figura 8d). La familia china-mexicana aparecerá en estas secuencias dentro del grupo pero aislada, lo que corresponde al discurso de segregación prevaleciente en aquel momento en el país (Figura 8e). Conforme enfrentan los retos del viaje, la distancia entre los distintos subgrupos de viajeros comienza a hacerse menor al interior del cuadro. Hacia el final de la película los miembros del grupo aparecen muy cerca unos de otros. Incluso el político con ideas antichinas ha repensado su racismo, lo que se sugiere a través de la puesta en escena, cuando después de muchas penurias los pasajeros llegan a una cabaña y el político bebe agua de la misma jícara de la que ha bebido segundos antes el inmigrante chino (Figura 8f). La película finaliza cuando la cámara muestra que el grupo está a punto de llegar al oasis al otro lado del desierto. Este oasis alegoriza la utopía de un México incluyente, diverso y pluricultural. La película sostiene un discurso a favor de la inclusión no solo de los chinos sino de muchos otros grupos en la sociedad mexicana, reiterando el mensaje de que hay muchas formas de ser mexicano.



**Figura 8.** Fotogramas de la película *Sonora* (Alejandro Springall, 2018) en que se ponen en escena la discriminación y los atropellos de que fue objeto la comunidad china sonorensa a principios del Siglo XX (a, b y c); se alegoriza a la sociedad mexicana social, cultural y étnicamente heterogénea y a la familia chino-mexicana segregada (d y e); y se muestra el momento en que el político sinófono repiensa su racismo y bebe agua de la misma jícara que el personaje chino (f).

## Conclusiones

El análisis de la forma fílmica permitió rastrear que los imaginarios alrededor de las comunidades chinas en México cristalizaron en el cine mexicano de manera generalmente estereotipada y dicotómica, pues los inmigrantes chinos o los chino-descendientes aparecieron en pantalla de manera maniquea como personajes negativos o positivos. Por otra parte, fue posible distinguir en las películas estudiadas las transformaciones paradigmáticas en los imaginarios y los discursos sobre las comunidades chinas en nuestro país, pues mientras en *Café de chinos* se propone la integración nacionalista de este grupo étnico, en *La mafia amarilla* se plantea su segregación o exclusión y en *Sonora* se promueve su inclusión.

Estos diferentes paradigmas sociales son representativos, aunque no exclusivos, de distintos periodos en la historia de México. De modo que es posible concluir que la primera parte del filme *Sonora* ejemplifica un primer momento, que va aproximadamente de 1910 a 1934, que se caracterizó por un discurso de segregación y exclusión de las comunidades chinas en nuestro país y desembocó en la institucionalización estatal de la sinofobia; que *Café de chinos* es un buen ejemplo de un segundo periodo, que corre de 1934 a principios de la década de los años cincuenta, en el que, sin que desaparecieran los sentimientos antichinos, comenzó a promoverse desde el Estado un discurso de integración nacionalista de las comunidades chinas, que derivó en políticas de aculturación y mestizaje que buscaban la homogeneidad étnica y cultural de la nación; que *La mafia amarilla* es representativa de un tercer momento, que abarca de principios de la década de los cincuenta mediados de la década de los ochenta, en que prevalecieron las actitudes sinofóbicas promovidas desde el gobierno a través del discurso anticomunista en el contexto de la guerra fría; y que la última parte de la cinta *Sonora* es ejemplo de un cuarto momento histórico, cuyo inicio puede ubicarse a finales de la década de los años ochenta y que llega hasta nuestros días, que se caracteriza por un discurso público de inclusión de las comunidades chinas en la sociedad mexicana que ha implicado la lenta implementación de políticas que buscan asegurar la participación social —en los ámbitos político, económico y cultural— de dichas comunidades pero no a partir de su asimilación, sino del reconocimiento pluri, multi o intercultural de México.

En términos más amplios, es posible decir que el estudio del cine de ficción ofrece la posibilidad de aproximarse a la historia de los imaginarios, los estereotipos y los discursos sociales de segregación, exclusión, integración e inclusión que han determinado las políticas públicas respecto a las comunidades chinas en nuestro país, pero también respecto a muchos otros grupos étnicos, culturales o sociales. Por ello, consideramos que el análisis cinematográfico ofrece enormes posibilidades para ahondar en el conocimiento de las historias étnicas y culturales de nuestro país, pero que puede ser, además de una herramienta para

la investigación histórica y social, un instrumento didáctico efectivo para el abordaje de estos temas en aulas y cineclubes.

### **Bibliografía:**

- Augustine-Adams, K. (2012). Prohibir el mestizaje con chinos: solicitudes de amparo, Sonora, 1921-1935. *Revista de Indias*, 72(255), 409-432.
- Cardiel Marín, R. (1997). La migración china en el norte de Baja California, 1877-1949. En M. E. O. Mishima (Ed.), *Destino México. Un estudio de las migraciones asiáticas a México. Siglos XIX y XX* (pp. 189-256). El colegio de México.
- Gómez Izquierdo, J. J. (2019). El holocausto chino. Biopolítica y racismo de Estado en México (1896-1934). *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*, 7, 203-226. <https://doi.org/DOI: 10.5281/zenodo.3592961>
- Martín Barbero, J., & Corona Berkin, S. (2017). Figuras del otro: entre la explosión y la experiencia. En J. Martín-Barbero & S. C. Berkin (Eds.), *Ver con los otros: Comunicación intercultural* (p. 151). México: FCE - Fondo de Cultura Económica.
- Navarrete, F. (2017). *Alfabeto del cine mexicano*. Malpaso Ediciones.
- Treviño Rangel, J. (2005). Los "Hijos del Cielo" en el infierno: un reporte sobre el racismo hacia las comunidades chinas en México, 1880-1930. *Foro Internacional*, XLV(3), 409-444.
- Treviño Rangel, J. (2008). Racismo y nación: comunidades imaginadas en México. *Estudios Sociológicos*, XXVI(78), 669-694.
- Yankelevich, P. (2004). Extranjeros indeseables en México (1911-1940). Una aproximación cuantitativa a la aplicación del artículo 33 constitucional. *Historia Mexicana*, LIII(3), 693-744.
- Yankelevich, P. (2012). Revolución e inmigración en México (1908-1940). *Anuario Digital. Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, UNR*, 24(3), 39-71.





## Sonora (2019). La migración a Baja California de comunidades chinas

Rosa Herlinda Beltrán Pedrín<sup>64</sup>

Este proyecto surge con la idea de compartir a través del análisis de la película *Sonora* (2019) un acercamiento a la historia de la región fronteriza del norte de México, en concreto el tema de migración, en particular el éxodo de la comunidad china a Mexicali. Para desarrollarlo se toman en cuenta estos aspectos: los personajes, el paisaje y el espacio cinematográfico. En el trabajo se comparten características del personaje, particulares del *road movie* en relación al cine migratorio y teorías sobre el fuera de cuadro como la de Noël Burch. Se vinculan las narraciones de los protagonistas a eventos clave del contexto histórico a través de algunos diálogos o frases que proyectan en el imaginario del espectador las imágenes de su pasado, el fuera de cuadro narrado, esa evocación de la imagen a través de la palabra.

### Las migraciones representadas en el cine mexicano

“La aproximación del cine a la historia se ha hecho por dos vías. Una reflejaría las preocupaciones sociales y políticas de la época en que se hace la película concreta” (Zubiar, 2005: 205-209) y la otra como lo señala Zubiar (2005) es entender a la película como un libro sujeto a la verificación de los datos y la evidencia de los hechos. El cine nos permite tener aproximaciones a las problemáticas sociales derivadas de eventos políticos, bélicos e ideológicos, como los “movimientos migratorios que en ocasiones son voluntarios, y en otros forzados por circunstancias políticas, económicas, culturales, religiosas y sociales” (Romero, 2018: 157).

La primera película que trata el tema de migración es *The Immigrant* (*El inmigrante*, 1917) de Chaplin, donde “el cine hace de la migración un espectáculo, es decir, una escenificación imaginaria” (García & Petrich, 2012). En el país “la producción de películas de este subgénero es enormemente vasta: Maciel habla de 100 películas sobre migración producidas en México hasta 1990” (Forcherie, 2017). Algunas de estas obras fílmicas son parte del catálogo de cine mexicano identificadas como películas que destacan por su contribución narrativa y técnica. Desafortunadamente cuando se ha abordado el tema de migración:

---

<sup>64</sup> Doctorante en Educación y Comunicación Social por el Instituto Universitario de las Américas y el Caribe. Maestra en Educación Ambiental por UPN, Maestra en Artes por UABC Coord. de FANCI (*Foro de Análisis y Crítica Cinematográfica*). Responsable de *Cineclub UABC*. Coord. de Extensión y Vinculación de la Facultad de Artes, UABC. Miembro de CEDECINE (Comunidad de Espacios Alternativos de Exhibición Cinematográfica).

Las películas están enfocadas desde la perspectiva de los migrantes y desde este ángulo el país de destino generalmente se presenta como el estereotipo de acogida hostil cuando no de rechazo: se le niega trabajo o tiene muchas dificultades para encontrarlo y se le considera potencialmente ladrón, mentiroso, sucio y haragán (García & Petrich, 2012).

Estas condiciones de acogida del país destino al emigrante no han variado dentro de las narrativas del cine, ya sea una película ambientada en el siglo XVIII o en el siglo XXI las razones de migración y las problemáticas sociales que implican siguen siendo las mismas. En la cinematografía, “la emigración desde México ha sido representada históricamente desde tres perspectivas muy distintas entre sí, cuyo análisis comparado resulta extremadamente productivo: la del cine estadounidense, la del cine mexicano y la del cine chicano” (Forcherie, 2017). Estas tres perspectivas se enriquecerán con la integración de estudios emergentes sobre el cine contemporáneo mexicano y sus acercamientos al tema, donde se encuentran otras narrativas que exploran dimensiones que lo aluden.

Las experiencias sobre “La situación migratoria (muchas veces la errancia interior) sirve de contexto para que individuos diferentes se encuentren frente a frente” (García & Petrich, 2012). La acción de emigrar es transformación, no sólo infiere el traslado de un individuo o de un grupo de personas a otro lugar, sino también, es una oportunidad para contrastar su cultura, ideales y motivaciones con la de otros.

La cinematografía nacional contemporánea trata de hacer visible los temas de inmigración, comparte en sus narrativas algunos factores que impulsan las moviidades forzadas como las condiciones de pobreza, desempleo, violencia, y en este caso la discriminación. “Fojas, [...] afirma que la función del cine mexicano [...] es ofrecer a través de sus películas visiones críticas que desafíen la concepción estereotipada de la frontera y de la migración que prima en Hollywood” (Forcherie, 2017). Aunque se encuentran propuestas emergentes en la cinematografía nacional que exploran otras formas de abordar las narrativas sobre la migración a través de otros ángulos o puntos de vista —el punto de vista de la mujer, la madre, el indígena o el niño—, como menciona Forcherie (2017), los problemas sobre los estereotipos aún no están del todo resueltos, comparte Iglesias-Prieto (2010). Estos estereotipos se encuentran arraigados en la cultura apoyados por los medios de comunicación, en especial la televisión que ha compartido desde hace décadas características popularizadas de quienes viven estas experiencias.

### **Los antecedentes históricos de la migración en la Frontera Baja California y Sonora**

La migración en los estados del norte de México está dividida por el historiador Manuel Esquivel Leyva (2013) en tres periodos “el primero de 1848 a 1940; el segundo correspondiente a los años de la segunda guerra mundial [...] y el tercero,

de 1964 a la actualidad” (Romero, 2018: 159). “A principios del siglo XX, la totalidad de la frontera empezó a transformarse de una región tranquila y deshabitada en una región de centros urbanos” (Álvarez, 1991: 71). Esta transformación a centros urbanos influyó directamente en el aumento de tránsito migratorio entre ambos lados de la frontera.

Un dato que comparte Romero (2018: 161) es que para 1929 la frontera México-Estados Unidos en el cruce de Mexicali-Calexico sólo tenía una reja y una caseta de los dos países. Una representación de este cruce se puede observar al inicio de la película *Touch of Evil (Sed de mal)* de 1958 dirigida por Orson Welles, el paso era muy sencillo y ágil. De igual manera en la localidad de Sonora una calle era la que marcaba la división entre México-Estados Unidos. “El asentamiento, al igual que la migración hacia el norte, fue un proceso. La gente se movía entre los pueblos de San Diego, Calexico y Mexicali, en aras de ajustarse al rápido crecimiento de la región” (Álvarez, 1991: 147). Como declara Álvarez (1991: 147) las leyes de migración en las primeras décadas del siglo XX permitían el fácil movimiento de los bajacalifornianos hacia los Estados Unidos, el camino por estas fronteras era hasta un punto tranquilo (155). Este tránsito de personas influyó en otros aspectos de convivencia social entre los norteros, como la palabra compañerismo o familia, una concepción diferente en la frontera norte al resto del país, como expresa Álvarez (1991: 155) los lazos familiares en la frontera están reforzados por un parentesco que lleva implícito la experiencia migratoria. Precisamente esta libertad de flujo de personas provocó el efervescente crecimiento económico en ambos lados de la frontera.

La necesidad de mano de obra barata y de los requerimientos del campo laboral tanto minero, ferroviario y algodónero vieron en la integración de la comunidad china en estas labores una solución para atender el mercado. “Tras la prohibición de la trata de esclavos de raza negra, el ‘mercado’ internacional de mano de obra se movilizó rápidamente para encontrar un sustituto que trabajará hasta desfallecer y cobrara lo menos posible” (Ham, 2013: 25). Esto abrió las fronteras a migrantes de la comunidad china que en un inicio realizaron trabajo tanto de esfuerzo físico como de resistencia, posteriormente se insertaron en el área de comercio, siendo en estas ciudades donde se incorporaron:

Los chinos se establecieron en Baja California, Coahuila, Chihuahua, Sonora, Nuevo León, Sinaloa y Tamaulipas, eran empleados en la construcción de los ferrocarriles y carreteras, o trabajaban en el campo para los cultivos y en las minas. Los chinos contribuyeron a la fundación y a la prosperidad de algunas ciudades fronterizas como Mexicali y otras ciudades (Shicheng, s.f.)

La prosperidad de la comunidad china en territorio nacional empezó a incomodar a mexicanos que los percibían como competencia en el área laboral y amenaza para la integridad de las tradiciones y familia mexicana, “los chinos fueron

progresando en México y en Sonora, hasta que comenzó la campaña antichina, afirmó Rivera Aguirre, la cual inició por xenofobia y por envidia” (Arochi, 2016). Es así como empiezan a expandirse las manifestaciones entre mexicanos para expulsarlos del país, una cacería racial, en Baja California estas campañas antichinas surgen pero no proliferan.

### ***Road movie*, un género para exponer la migración**

Los filmes de viajes identificados como *road movies* permiten explorar las disertaciones psicológicas de los personajes, por medio de la vivencia de los mismos, al enfrentarse a los obstáculos y descubrimientos que les proporciona este éxodo, en este sentido “el viaje ya sea físico o psicológico, es más importante que el destino” (Smith, 2020: 39). Al considerar algunas de las anotaciones de Elena Galán Fajardo (2007) sobre la construcción de personajes, sus características determinantes estarán ligadas a tres aspectos: motivación, acción y fin u objetivo. En la *road movie* la motivación de los personajes para emprender el viaje suele estar relacionada en un principio a factores externos, en el tema de la migración los traslados de un sitio a otro suelen ser de carácter forzado. En estas películas “los personajes se desplazan en automóviles descubriendo la geografía del país, mientras que, simultáneamente, se descubren a sí mismos” (Martínez-Zalde, s.f.: 29-41), se lleva a cabo esa exploración interna, en que el protagonista auto-reflexiona sobre su lugar en el mundo, en la vida.

Correa (2006) destaca que a parte del conflicto inicial del viaje y la búsqueda de esa meta —destino—, la *road movie* es también un relato sobre las vivencias a las que se enfrenta o enfrentan el o los protagonistas en el camino, una ecuación donde se suma la indispensable presencia del paisaje y el medio de transporte. Smith (2020) indica que los temas pueden adoptar dos enfoques: búsqueda o persecución, por ello “sólo aparecen ciertos componentes del proceso migratorio como pueden ser la aventura del viaje, la llegada y la difícil supervivencia en el lugar de destino” (García & Petrich, 2012). La motivación del viaje forzado del personaje en relación a la historia de la migración generalmente responde a factores económicos, ambientales o como en el caso de la película que se analiza la xenofobia, la persecución es propagada por fanáticos raciales, para sobrevivir el migrante debe emprender la expedición a un territorio de paz y aceptación.

### ***Sonora* (2019), análisis de su contexto histórico y racismo**

El director Alejandro Springall trae a la pantalla *Sonora* (2019), una adaptación del libro *La ruta de los caídos* de Guillermo Munro Palacio, en ella exhibe una parte de la historia de México de la cual se ha hablado poco; la migración de las comunidades chinas en la frontera norte del país. La película expone la existencia de grupos

antichinos como los *Guardias Verdes*, conformado por mexicanos racistas que tenían como lema “México para los mexicanos”, y que promovieron las campañas en contra de su inmigración con el respaldo del Gobernador Calles:

Se realizaron en los estados del norte del país movimientos antichinos, acusándoles a los chinos de acaparar la actividad comercial local. En Sonora, José María Arana, un profesor de escuela elemental que además tenía algunos negocios, inició la campaña. Trató de utilizar la legislación para presionar a los chinos con la propaganda en su tabloide Pro patria. Por su parte, el gobierno chino se quejó ante el gobierno mexicano por los atropellos de que eran objeto sus nacionales en los territorios de Sonora y Sinaloa (Shicheng, s.f.).

Obligando la migración de las comunidades chinas de Sonora y Sinaloa al territorio de Baja California e incluso abandonar el país, las campañas antichinas tuvieron una vigencia de 1911 a 1936. Sánchez (2015) expone que el movimiento antichino era nacionalista, con centro de operación en Sonora. La película de inicio comparte en su puesta a cuadro este contexto (Fig.1), los protagonistas son agraviados por los Guardias Verdes, quienes justifican sus actos bajo tres aspectos: económico, racial e higiénico. Yolanda Sánchez (2021: 58-59) describe el aspecto económico como la afectación en el área laboral provocada por chinos a quienes acusaban de quitar oportunidades de empleo a mexicanos; en la racial se hace alusión a la prohibición de matrimonios entre chinos y mexicanos, por último, la de higiene donde se acusaba a los chinos de no contar con medidas sanitarias en sus comercios. En el filme Lee Wong (Jasón Tobin) es dueño de su propio comercio y está casado con una mexicana, esto es considerado por los Guardias Verdes un gran agravio ya que ellos proclamaban la pureza racial.



Fig. 1 Fotograma película *Sonora*, en el se representa los agravios que se cometieron contra la comunidad china (Alejandro Springall, 2019).

## El viaje a Mexicali

En *Sonora* se escenifica el estallido del movimiento antichino de 1924, este evento origina en los protagonistas la necesidad de viajar para sobrevivir, en este contexto su opción más viable es marchar al estado de Baja California, ya que “el incremento de los viajes al golfo fue consecuencia del *boom* algodonero en Mexicali” (Álvarez, 1991: 169). La fiebre por el oro blanco (algodón) requería de mucha mano de obra para industrias extranjeras como la *Colorado River Land Company*, esto provocó las primeras migraciones masivas en volúmenes de 400 o 500 chinos para atender 340 mil hectáreas en el Valle de Mexicali como lo dice Sánchez (2015). Para Correa (2006) algunas de las estimulaciones que impulsa el movimiento de un personaje típico de una *road movie*, será el malestar social, el no sentirse a gusto en su medio y la necesidad de buscar seguridad en otro lugar, en este caso Mexicali es la tierra prometida.

La puesta a cuadro de Alejandro Springall expone las posturas racistas que ejercieron mexicanos hacia la comunidad china, y los argumentos que justificaban estos actos de discriminación; uno de los detalles a destacar dentro de la película es la lectura de un fragmento del libro *Mi Lucha* de Adolf Hitler ejecutada por el personaje de Sánchez (Juan Manuel Bernal) miembro de los Guardias Verdes. Asimismo, presenta otros argumentos como la relación de los orientales con el opio y su injerencia en la medicina alternativa. Además, expone de forma breve la situación de mexicanos que se vieron afectados por la transición del territorio norte cuando éste le pertenecía a México y posteriormente pasó a ser propiedad de Estados Unidos, división geográfica que manifiesta la presencia de mexicanos que dejaron de ser mexicanos y que al mismo tiempo fueron marginados por los estadounidenses. La película llega a tocar reflexiones sobre estos diferentes momentos históricos que forman parte del contexto del pasado de sus personajes (Fig. 2).

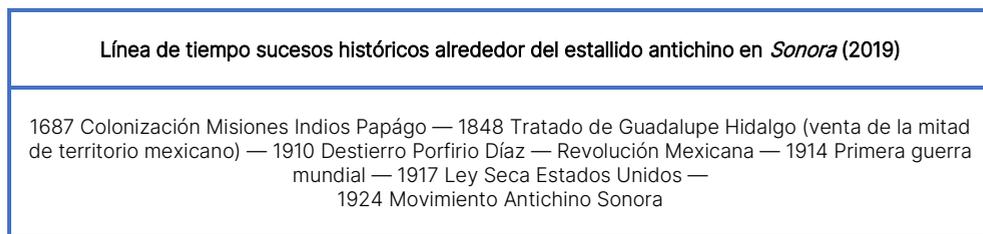


Fig.2 Línea de tiempo contexto histórico de la película *Sonora* (2019). Elaboración propia.

## El paisaje en travesía

Como antecedente el “*western* suele ser considerado como el principal precursor de la *road movie*, debido al carácter nómada de sus personajes, la majestuosidad de sus decorados y el conflicto constante entre espacio salvaje (*Wilderness*) y espacio civilizado (*Civilization*) que pone en escena” (Correa, 2006: 275). En el paisaje cinematográfico de la *road movie* se expande una gran ventana para apreciar los escenarios naturales del mundo, la puesta en cuadro que conecta al espectador con el viaje. Las acciones de los protagonistas deberán desenvolverse en escenarios abiertos, los paisajes son otro personaje más que contribuye al desarrollo de la trama, por ende “todo paisaje posee entonces un valor agregado que tiene que ver con los ámbitos afectivo y cultural, lo que nos remite a las dimensiones denotativa y arquetípica del espacio de la *road movie* [...] cuya interacción genera la dimensión simbólica” (Correa, 2006: 284). El paisaje entabla un diálogo con los protagonistas, el viento que roza sus rostros, el sol que quema, la arena que entra en los ojos, las rocas, los cactus, las estrellas, el chamizo, elementos que se conectan con el personaje. Springall comparte su visión del desierto, en un primer momento, lo exhibe como un ser imponente y majestuoso, el Gran Desierto de Altar y el Pinacate son llevados a la pantalla con amplias y largas tomas panorámicas que muestran su extensión. El director hace interactuar a los personajes con piedras volcánicas gestando diálogos sobre ellas, los invita a descubrir el entorno y poco a poco en el desarrollo del relato los conduce a la zona del silencio, un sitio que estimula la reflexión; en un segundo tiempo, el desierto por sí mismo es un adversario (Fig. 3), un ente que lleva al extremo a los protagonistas forzándoles a dominar obstáculos físicos como el viento negro y las altas temperaturas, ahora el paisaje es el enemigo a vencer, obligando a los personajes a unir voluntades para sobrellevar la dureza del camino.



Fig. 3 Fotograma de *Sonora*, los personajes exploran el desierto y se enfrentan a su paisaje (Alejandro Springall, 2019).

Para Maza (2014: 111), el paisaje cinematográfico se convierte en una metáfora de estados emocionales, puede representar los sentimientos de grupos sociales, Maza recupera del texto de Higson sus cuatro funciones: espacio dramático, lugar específico e histórico, metáfora y espectáculo (119). En lo concerniente a lo histórico el paisaje otorga veracidad a lo narrado. En *Sonora* se atienden estas funciones, el viaje y su paisaje se convierten en la arena dramática que desencadena las acciones de los protagonistas, en el marco de un espacio histórico donde se desarrollaron dichos eventos trágicos, una metáfora que comparte al espectador la evolución auto-reflexiva de los personajes al enfrentarse al desierto y a ellos mismos, y que se vuelve un espectáculo por su propia forma de operar la puesta en escena, su estética y los diálogos que se interconectan.

Una *road movie* “se caracteriza entonces por la presencia de héroes viajeros o nómadas —usualmente una pareja y a veces un grupo de héroes—, personajes jóvenes y marginales cuyo malestar social los convierte a menudo en verdaderos parias” (Correa, 2006: 272), en la película un grupo de personajes multiculturales se desplazan de Sonora a Mexicali en un automóvil cruzando el desierto, los protagonistas que integran esta travesía están involucrados en distintas facetas del contexto histórico de los eventos que se están suscitando (Fig.4).



Fig. 4 Elenco con caracterización de los personajes *Sonora* (Alejandro Springall, 2019).

La construcción de estos personajes atiende el resultado de una investigación sobre las particularidades de esta época en concreto, ya que “los personajes no existen en el vacío. Son un producto de su entorno” (Serger, 2007: 20). Para Seger (2007) el contexto “es el espacio que rodea al personaje y que se llena con los datos específicos de la historia” (20). Todo personaje tiene un origen étnico, un origen social, un origen religioso y educativo como lo enuncia Linda Seger, “la cultura determina el ritmo del discurso, la gramática y el vocabulario” (21) de cada

uno de ellos. Para la construcción de personajes se deben considerar tres dimensiones la física, la psicológica y la social. Al analizar sus rasgos se realiza este primer ejercicio (Fig.5) donde se plantea el vínculo del personaje con una parte de la historia de México. Linda Serger (2007) señala que los personajes, al igual que las personas tienen un tipo de personalidad interna que define quiénes son y nos anticipan cómo actuarán. “Cada uno de ellos suele contar con una historia de fondo que ayudan a entender por qué se comportan de un modo y no de otro. De vez en cuando también nos da la información del pasado y nos ayuda a comprender la psicología del personaje en el presente” (55). Para ligar al personaje con una época específica se integra en la tabla una columna de diálogo que lo conecte a ésta:

Personaje	Interpreta	Rol del personaje	Característica Física	Diálogo	Contexto
Rosario	Dolores Heredia.	- Defensora de Don Porfirio y la igualdad. - Religiosa.	Complexión: delgada, Color piel: morena, Edad 60-64 años, Estatura: baja Cabello: largo, entrecano	- Todo somos hijos de Dios. - Si Don Porfirio todavía viviera estaríamos yendo por carretera.	Porfiriato.
Alma	Giovanna Zacarías.	- Dueña del automóvil. - Neutral.	Complexión: gruesa, Color piel: blanca, Edad 40-44 años, Estatura: baja Cabello: corto, negro.	¿Cuándo va a haber paz?	1930 (Tiempo de la película)
Ex Revolucionario	Erando González.	- Revolucionario del ejército de Pancho Villa.	Complexión: Delgada, Color piel: blanca, Edad 70-80 años, Estatura: mediana Cabello: corto, canoso.	- Yo fui oficial de caballería del ejército de Pancho Villa.	Revolución Mexicana.
Emeterio.	Joaquín Cosío.	- Indígena pápago	Complexión: gruesa, Color piel: morena, Edad 60-64 años, Estatura: alta Cabello: largo, entrecano.	- Cantábamos y bailábamos y hacíamos que lloviera en el desierto. - Entonces llegaron los mexicanos. y empezamos a vestirnos como ellos y aprendimos sus modos, y nos enseñaron a tomar, podíamos tomar cuando quisiéramos.	Colonialismo

Sánchez	Juan Manuel Bernal.	- Militante del ejército nacionalista. - Guardias Verdes. - Racista.	Complexión: Delgada, Color piel: blanco Edad 40- 50 años, Estatura: mediana Cabello: corto, rubio.	-México para los mexicanos. -La invasión amarilla puede ser el fin de nuestra civilización. -Lectura de capítulo de libro de Hitler <i>Mi Lucha</i> .	Primera guerra mundial
Marcos.	Harold Torres.	-Brasero repatriado. -Sobrino de Emeterio.	Complexión: Delgada, Color piel: morena Edad 25- 30 años, Estatura: mediana Cabello: corto, negro.	-Sabes que detrás de esas montañas está Estados Unidos[...] el trabajo es duro pero la paga es mucho mejor.	1930 (Tiempo de la película).
Lee Wong.	Jasón Tobin.	-Migrante de la comunidad china.	Complexión: Delgada, Edad 25- 30 años, Estatura: baja Cabello: corto, negro.	-Usted no sabe nada de los chinos, por eso nos tiene miedo.	1930 (Tiempo de la película).
Yuma Joe.	Rafael Cebrían.	Estadounidense ( <i>Gringo</i> ). -Traficante de alcohol.	Complexión: Delgada, Color piel: blanco Edad 25- 30 años, Estatura: alta Cabello: corto, rubio-	- Estos cuates hallaron nuestro camión, saben en qué andamos.	Ley seca.
Tony.	Ben Milliken.	-México-americano. ( <i>Beanner-Pocho</i> ) -Traficante de alcohol.	Complexión: Delgada, Color piel: moreno Edad 25- 30 años, Estatura: mediana Cabello: corto, café.	-Mi familia es de Yuma, Arizona, fueron los primeros en llegar hace siglos. -Cuando yo nací en Arizona todavía era un territorio.	Tratado de Guadalupe .

Fig. 5 Personajes y roles en Sonora (2019). Tabla de elaboración propia.

En fuera de cuadro se gestan la psicología y el pasado de los personajes de la película. Burch (1998) define el fuera de cuadro como el espacio cinematográfico que se encuentra fuera de éste. Springall utiliza este recurso para exponer cada una de las historias de los personajes. Neira Piñeiro (2013) identifica tres tipos de fuera de cuadro: el latente, el narrado y el psicológico, este último espacio se extiende en el interior del personaje. Asimismo, Burch (1998) identifica dos tipos de fuera de cuadro: el concreto y el imaginario. Sumando estas dos ideas, podemos encontrar en la narrativa de *Sonora* que el pasado de los protagonistas se presenta al

espectador de forma narrada, los relatos verbales de los personajes nos introducen haciendo alusión a una época, situación, movimiento social o estatus geográfico anterior, a partir de las autorreflexiones que se comparten en los diálogos. Apoyados por las características físicas y sus roles, los personajes son estructurados en el imaginario, ese espacio descrito por Burch donde el espectador es consciente de que existe, pero no lo ve, las imágenes son evocadas por algún elemento simbólico o de representación, éste podría ser una palabra, una mirada, un elemento del paisaje. La película es un ejercicio de imaginarios sobre el pasado a través de la voz de sus actores.

Las acciones darán pauta a las lecturas de subtexto que “representa todos los instintos y propósitos subyacentes que al personaje no le resultan obvios, pero sí al público o al lector” (Serger, 2007: 131). Con ayuda de Emeterio (Joaquín Cosío) y la destreza de Alma (Giovanna Zacarías) estos protagonistas enfrentarán al desierto para llegar a la tierra prometida, en esta aventura se toparán con la familia Wong, Yuma Joe (Rafael Cebrián) y Tony (Ben Milliken). Cada uno con sus propias motivaciones de viaje. Rosario (Dolores Heredia) debe llegar a Mexicali por sus nietos, el ex revolucionario (Erando González) huye de la situación política del país, Marcos (Harold Torres) parte en busca de empleo y la familia Wong huye de racistas-extremistas mexicanos.

La implementación de la Ley Seca que prohíbe en Estados Unidos la venta de alcohol, impulsa su contrabando convirtiéndole en una fuente de ingreso muy lucrativa, por ello, algunos aventureros se atrevían a ingresar al desierto y tentar a la muerte buscando vías alternas de cruce para este producto. En la película, los personajes de Yuma Joe y Tony son la conexión con este tema, un desafortunado accidente en el desierto al trasladar este producto casi les provoca la muerte, son rescatados por Alma y los demás personajes. Lamentablemente esta buena acción desemboca en un enfrentamiento contra ellos, una situación provocada por uno de los defectos de la humanidad: la avaricia. Yuma Joe y Tony terminan secuestrando a Alma y al automóvil, abandonando a su suerte al resto del grupo. La consecuencia de este acto será el fin de Doña Rosario, que en su lecho de muerte aclama por la reconciliación y la hermandad, siendo su última frase “Que Dios perdone tanto odio”.

La representación de Emeterio es la de un individuo alcohólico, el colonialismo llevó como uno de sus productos de intercambio económico-cultural el alcohol, y con ello su consumo, impactando así de forma negativa a las comunidades indígenas. Aún así, para Emeterio (gente del desierto) los recuerdos de la infancia de su pueblo nativo y rituales le ayudarán a reconectar con la naturaleza, cobra así un papel esencial en la película que lo dignifica, se convierte en el héroe de esta travesía al ser capaz de retomar el vínculo ancestral con el desierto y lograr llevar a su destino a sus compañeros de viaje.

## Momentos para considerar en *Sonora* (2019)

### *La introducción de la película*

Imágenes del desierto de Sonora se mezclan con fotografías en blanco y negro que exponen la situación económica de la época. La última imagen de la introducción es una fotografía que muestra un cartel que dice *Mexican Keep Going*, se anuncia el cierre de la frontera sur de Estados Unidos a trabajadores mexicanos.

### *La huida*

Un grupo de mexicanos ingresan al restaurante de la familia Wong, clausuran su establecimiento argumentando que éste viola las leyes sanitarias, justifican estas acciones mencionando que cuentan con el permiso del Gobernador Calles. La violencia se desata en el pueblo, miembros de la comunidad china son expuestos en la calle y se les obliga a estar de rodillas donde les arrojan cubetas de agua.

Mientras Lee Wong maneja por el desierto, su esposa le pregunta: “¿Estás seguro de ir a Mexicali?”, Lee le responde: “Sí, la Baja está en paz”.

### *Dentro del automóvil*

En este espacio es donde los personajes exponen algunas de sus posturas ideológicas, develan sus motivaciones y prioridades. Los diálogos que se desarrollan permiten al espectador visibilizar el pasado de cada uno de ellos y también referentes históricos de la frontera norte de México y su relación con Estados Unidos.

### *Noches del desierto*

Alrededor de una fogata, Sánchez le dice a la hija de Lee Wong que su padre se comió al perro, Lee Wong le responde a su hija que eso es mentira, esto le da pie a Sánchez para iniciar una pelea, mientras esto sucede Yuma Joe y Tony hacen una apuesta sobre el vencedor. Probablemente este comentario es una referencia sobre que en China se comen perros.

Al amanecer se ven las imágenes de una ceremonia de la comunidad pápago, un recuerdo (*flashback*) de Emeterio, “Somos la gente del desierto”, gente que está destinada a convocar la lluvia y cuidar de esta tierra.

Emeterio ruega al Dios del desierto —esperar— cuando observa la llegada del Viento Negro, este fenómeno natural pone a prueba su supervivencia. Los fantasmas del ex revolucionario lo hacen víctima de su capricho. Asimismo, Yuma

Joe y Tony pagan su arrebatado siendo devorados por la arena. Mientras esto sucede los viajeros se unen debajo de una manta para lograr resistir la noche.

### *La esperanza*

Con el vehículo apenas en marcha, los viajeros se aproximan a una casa ubicada al lado de un cerro, Emeterio en idioma pápago pregunta sobre cuál es la distancia que falta para llegar a San Luis Río Colorado, la respuesta de la anciana es: “detrás de la colina”. La puesta en cámara presenta a la ciudad como un paraíso en medio del desierto. En una escena conciliadora, del mismo recipiente toman agua los sobrevivientes, no importan las diferencias sociales, ideológicas o de raza, al final la empatía termina por hacerse presente.

*Sonora* concluye con los siguientes rótulos:

1. *Las campañas antichinas fueron prohibidas en 1934 por el presidente Lázaro Cárdenas.*

Esto como resultado de que “La ola contra los emigrantes chinos se calmó con la toma de posesión del presidente Lázaro Cárdenas en 1936” (Shicheng, s.f.).

2. *1958 se estrenó la carretera Mexicali-Sonoyta que cruza el Desierto de Altar y el Pinacate.*

Transitar el camino de Sonora a Mexicali implica atravesar el Desierto de Altar, esta actividad cobró muchas vidas, hasta que por iniciativa del gobierno en 1958 se inaugura la carretera Mexicali-Sonoyta.

### **La comunidad china en Mexicali Baja California en estos días**

En Mexicali, Baja California, la comunidad china está consolidada, en esta ciudad se establecieron piscando algodón, construyendo túneles, promoviendo apuestas clandestinas y asentándose en el centro de esta urbe en un lugar conocido como *La Chinesca*. Una comunidad que es reconocida por su contribución en el comercio y aportación con la famosa comida china. Con motivo del sentimiento antichino, la palabra chino se convirtió en un adjetivo despectivo “por tal motivo los mexicalenses evitaban utilizar la palabra chino al referirse a una persona de tal origen, en este caso se acostumbró utilizar en su lugar la palabra *paisano* para evitar mostrarse ofensivo” (Camacho, 2014).

La persecución racial de la gente de Sonora no sólo fue dirigida hacia chinos sino también hacia sus grupos indígenas, para la comunidad china avanzar hacia Mexicali fue la forma de poder resguardarse en este país, “en la actualidad los chinos

en Sonora son más un recuerdo, porque los pocos que quedaron han ido falleciendo” (Arochi, D. 2016).

## Reflexiones

Gracias a propuestas cinematográficas como *Sonora* se consigue colocar en el escaparate eventos históricos que no han encontrado eco, sucesos que no son reconocidos por los mexicanos. Es inaudito observarnos como una nación racista, un México irreconciliable con otras doctrinas, como humanos se comprende que poseemos ideas propias ante la religión o política, por citar algunos de los tópicos que en la historia han sido causa de polarización. Alejandro Springall nos permite aproximarnos a eventos como la posrevolución, la nostalgia porfiriana, las comunidades indígenas, y cuestiones sobre identidad originadas por las apropiaciones territoriales, haciendo converger estos hechos en un relato sobre la expulsión de la comunidad china de Sonora.

El cine a través del género de la *road movie* nos invita a empatizar con los personajes usando la travesía como una vía para aproximarnos a ello. La migración como tema de un proyecto cinematográfico integra conceptos como la superación, compañerismo y sobrevivencia, pero también, de violencia, desigualdad, intolerancia y racismo; las experiencias a las que se ven expuestos los protagonistas de estas cinematografías están vinculadas a las descripciones por quienes lo han experimentado, lejos de los estereotipos a los que algunas películas recurren. El fuera de cuadro es un recurso que permite al espectador evocar las motivaciones y las razones por las cuales los personajes no tienen otra opción más que elegir este destino. La migración forzada por cualquiera de las razones que se han comentado desgraciadamente no ha perdido vigencia, por ello existe una responsabilidad en el cine nacional por exponer estas problemáticas y su historia.

## Bibliografía:

- Correa, J. (2006). El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico . (P. U. Javeira, Ed.) *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* , 2 (2), 270-301.
- Álvarez, R. (1991). *Familia. Migración y adaptación en Baja California y Alta California 1800-1975*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Baja California.
- Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Bergan, R. (2012). *Ismos...para entender el cine*. Turner.
- Bersani, L. (1995). *Homos*. Buenos Aires: Manantial.

- Buffington, R. M. (2001). Los jotos: visiones opuestas de la homosexualidad. En R. M. Buffington, *Criminales y ciudadanos en el México moderno*. México: Siglo XXI.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Estrada, L. (Dirección). (2010). *El infierno* [Película].
- Forcherie, S. (2017). Bibliografía selecta: La emigración en el cine mexicano desde 1982 hasta hoy. *IBERO-AMERIKANISCHES INSTITUT*, 1-32.
- Freud, S. (1905). Tres ensayos de teoría sexual. En *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García, P., & Petrich, P. (2012). *Amerique Latine*. Obtenido de Open editions Journal Historie & Memoire: <https://journals.openedition.org/alhim/4267>
- Guasch, O. (2005). *La sociedad rosa*. España: Anagrama.
- Guerrero, J. (1901). *La génesis del crimen en México: Estudio de psiquiatría social*. México: Librería De la Vda. De Ch. Bouret.
- Hermosillo, J. H. (Dirección). (1974). *Cumpleaños del perro* [Película].
- Iglesias-Prieto, N. (2010). *TRASCENDIENDO LÍMITES: LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS EN EL CINE*. Obtenido de FIAR: <http://interamerica.de/current-issue/iglesias-prieto/>
- Martínez-Zalde, G. (s.f.). *Donde el género fronterizo, el road movie y el cine de migración se funden*. Obtenido de [http://ru.micisan.unam.mx/bitstream/handle/123456789/22229/L0142-DONDE\\_EL\\_%20GÉNERO\\_FRONTERIZO-29.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.micisan.unam.mx/bitstream/handle/123456789/22229/L0142-DONDE_EL_%20GÉNERO_FRONTERIZO-29.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Millán, A. (1934). Carácter antisocial de los homosexuales. *Criminalia*.
- Rancièrè, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Retes, G. (Dirección). (1988). *Ciudad al Desnudo* [Película].
- Ripstein, A. (Dirección). (1977). *El lugar sin límites* [Película].
- Romero, C. (2018). De la frontera a tu boca: los migrantes y la comida rápida. En A. Zamorano, & A. Ortega, *V y VI Jornada de Cine Mexicano. México a través del fotograma. Migrantes: una mirada cinematográfica* (págs. 157-172). Ciudad México: Comunicación UP. Río Subterráneo.
- Segar, L. (2007). *Como crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones corta*. Ciudad de México: Paidos Comunicación .
- Shicheng, X. (s.f.). Los chinos a lo largo de la historia en México. *Los chinos a lo largo de la historia en México*, (págs. 1-12). Sonora.
- Smith, I. (2020). *Breve Historia del Cine*. Barcelona: Blume.
- Zubiar, F. (2005). *El cine como fuente de historia*. Universidad de Navarra.



## Las representaciones de la vejez en el cine mexicano a partir de 1940

*Juan Pablo Vivaldo*<sup>65</sup>

Por lo general, cuando pensamos en los personajes que dan vida a las películas que hemos observado en distintos tiempos y circunstancias, nuestros referentes son variados y nos remiten a una diversidad de géneros que nos han acompañado a lo largo de nuestra existencia: mujeres que, perpetuando o combatiendo los roles de género, encarnan aquello que en el imaginario colectivo es conocido como 'femineidad'; hombres adultos que en pocas ocasiones cuestionan su masculinidad y gustan de reproducir los estereotipos más comunes; jóvenes que exploran los límites impuestos por la sociedad; y niños que retratan diversas realidades sociales que se relacionan con el contexto del mundo adulto. De cualquier modo, las personas envejecidas no aparecen, y si lo hacen, se limitan a ocupar lugares comunes.

El propósito de este capítulo es reflexionar sobre el papel que los personajes 'cargados de años' han desempeñado en el cine mexicano, en otras palabras, en las siguientes cuartillas me interesa examinar las representaciones de este grupo etario de la población en la pantalla grande. Resulta conveniente hacerlo porque hasta el momento son contados los trabajos que se ocupan de esta reflexión y, por cierto, de elaboración reciente (Iacub, 2012; Aguilar, 2017). La intención en este texto no es revisar todas las películas mexicanas sobre el tema, más bien, el interés se centra en analizar las formas en que la avanzada edad ha sido concebida en el cine mexicano. Además, se propone una reflexión que involucra al género en relación con el envejecimiento, de manera que también se considerará las sexualidades en la vejez.

Antes de continuar, quisiera compartir algunas ideas sobre la vejez y el envejecimiento, conceptos tomados en ocasiones como equivalentes, pero que en realidad son distintos y complementarios. Cuando me refiero al primero, no solo pienso en la última etapa del desarrollo del ser humano, sino que también la considero como una construcción sociocultural en la que tanto sus limitaciones como sus oportunidades se vinculan con una serie de condiciones históricas, sociales, económicas y culturales determinadas por un contexto en particular. Respecto al envejecimiento, lo considero como un proceso dinámico e irreversible que se asocia con el contexto particular del individuo además de una serie de

---

<sup>65</sup> Doctor en Historia por la UNAM, profesor de asignatura en el Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE), en la Facultad de Estudios Superiores Zaragoza y representante del CEPE ante el Seminario Universitario Interdisciplinario sobre Envejecimiento y Vejez (SUIEV) de la UNAM. Ha publicado dos libros, una decena de capítulos y doce artículos en distintas revistas especializadas.

cambios a nivel fisiológico que impactan cada componente de nuestro organismo (Vivaldo, 2020; Koningsberg, 2016).

Para complementar las definiciones anteriores, me apoyaré en el concepto de representaciones sociales, que alude a un conjunto de símbolos e imágenes que continuamente se transforman en el espacio y en el tiempo y que van de la mano con las comunidades que las producen, así como con las experiencias, emociones y percepciones de los actores sociales que las integran (Vivaldo, 2020). De este modo, hablar sobre las representaciones sociales de la vejez en el cine mexicano, no solo sugiere la simple detección de películas en las que aparecen personas de avanzada edad —en ocasiones interpretadas por actores jóvenes o maduros—, sino a las ideas, prejuicios y estereotipos que los cineastas poseen sobre el envejecimiento y su etapa asociada, mismas que son producto de una manifestación acerca de una cierta realidad social.

Con toda seguridad, al recorrer el texto, el lector se preguntará la razón por las que en ocasiones me refiero a las personas como ‘viejas’, ‘ancianas’ o ‘personas mayores’. La respuesta es sencilla y tiene que ver con que esos son los términos de uso frecuente en la temporalidad propuesta. En otros lugares he mostrado que, desde el siglo XVI y al menos hasta la década de 1970, los hombres y las mujeres de avanzada edad fueron definidos como ‘viejos’ —término ligado a la pobreza, los vicios y el trabajo durante toda la vida—, o ‘ancianos’ —idea que se vinculó con una vida acomodada, escasas penurias económicas y el respeto asociado a su posición social—. A partir del último tercio del siglo XX, apareció otra terminología que aludió a los ‘adultos mayores’ o a los ‘adultos en plenitud’, hasta que en diversos instrumentos internacionales aparecieron las ‘personas mayores’. Distintas fuentes —prensa, literatura, diccionarios, documentos, informes presidenciales— corroboran dichos usos (Vivaldo, 2020; 2020a).

La elección de la periodización de este trabajo es arbitraria y obedece a que, a principios de la década de 1940, ubiqué una de las películas que apuntan al tema de la soledad en la vejez y que, por supuesto, está plagada de estereotipos de género: *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941). Así, durante las ocho décadas siguientes, los filmes que incorporan la idea de envejecer han mostrado una variedad de matices en los que podemos observar las ‘vejeces’ o las formas tan diversas de envejecer.

La esperanza de vida al nacimiento a lo largo del siglo XX ha ido en ascenso. De pasar de 30 años a inicios del siglo, hacia 1950 se encontraba en 45.1 años para los hombres y 48.7 para las mujeres, dos décadas después dicho indicador fue de 58.8 y 63, respectivamente. No fue sino hasta 1990 que se superó el límite de los 60 años para ambos sexos y, al iniciar el siglo XXI, el incremento alcanzó los 70.9 años en el caso masculino y 76.4 para el femenino. En el año 2019 se reportó que la esperanza de vida fue de 72.2 años para los hombres y de 78 para las mujeres (INEGI, 2021).

De acuerdo con dichos datos, el número de personas envejecidas se incrementó a nivel nacional, lo que también supone que dicho crecimiento haya impactado otros rubros de la vida pública del país como la seguridad social, el empleo, la asistencia social y que, por supuesto, esta mayor visibilización de la vejez haya llegado a la radio, la televisión y el cine.

Para algunos directores ha resultado atractiva y novedosa la idea de problematizar las maneras en que los mexicanos envejecen, mismas que se vinculan con su entorno, sus propias experiencias, pero que también es potenciada en gran medida por la visión distorsionada de una sociedad que no comprende al envejecimiento como un proceso natural y que, por lo tanto, le teme y lo rechaza.

Esto ha sido aprovechado por algunos cineastas para analizar la realidad social y confrontar los estereotipos de un importante sector de su audiencia con una reflexión más amplia que problematiza lo que significa arribar a la última etapa del desarrollo humano. La labor no es sencilla, sobre todo si consideramos que una gran cantidad de películas reducen sus planteamientos sobre la vejez a un conjunto de imágenes comunes como los padres ancianos que son capaces de hipotecar su presente para salvar el futuro de sus hijos, o a la figura de los siempre indulgentes y permisivos abuelos.

Con el objetivo de apostar por la profundización en vez de la trivialización, en este capítulo examinaré los matices con los que algunos directores comenzaron a indagar sobre las experiencias de envejecer desde distintos ángulos y temporalidades. Así, en las representaciones sociales de la vejez que a continuación mostraré, aparecerán no solo individuos envejecidos cuyas vidas se enmarcan en la riqueza y pobreza urbana, o en la omnipresente humildad campirana, sino que también incluiré a personas que, en franco proceso de envejecimiento, experimentaron con sus sexualidades y optaron por transgredir la heteronormatividad.

En 1896 llegó a México el cinematógrafo y, desde entonces, los espectadores se han maravillado no solo con los avances de la tecnología, sino que poco a poco comenzaron a aplaudir y reconocer a quienes interpretaron distintos papeles y que se convirtieron en íconos de la cinematografía nacional e internacional. Esto lo lograron gracias a sus dotes histriónicas, pero también debido al carisma que transmitieron a su público en todo tipo de escenarios y que los llevó a consolidarse como 'estrellas' del cine mexicano, porque supieron representar muy de cerca la vida cotidiana de sus compatriotas.

### **Aguantar y perdonar: los ancianos padres**

Uno de los estereotipos más recurrentes sobre la vejez en el cine mexicano es el de la pareja de progenitores que han envejecido debido al paso inexorable de los años que se conjuga con la constante preocupación por el presente y el futuro de los

hijos. Durante la segunda mitad del siglo XX, los directores de las películas aquí examinadas lo han dejado claro al no cuestionar el papel de la madre anciana abnegada y resignada a ‘cargar su cruz’ —expresión válida para un mundo católico que se refiere a llevar a cuestas a la pareja, hijos, problemas económicos, conflictos sociales, más un largo etcétera—, ni el del padre, a quien el paso de los años lo van convirtiendo en un individuo cada vez más autoritario e insensible.

*Cuando los hijos se van*, filme que tuvo dos versiones (la primera en 1941 y la segunda en 1969), es un ejemplo de ello. *Grosso modo*, en las películas se observa el conflicto intergeneracional por el que pasan las familias ‘tradicionales’ conformadas por los padres y los hijos, una vez que el tiempo avanza y estos últimos abandonan a los primeros para recorrer su propio camino. Las múltiples y diversas situaciones por las que pasan los integrantes de la familia provocan que, en la primera versión, el proceso de envejecimiento de los padres sea evidente conforme los años transcurren, mientras que en la segunda, las circunstancias que rodean a los protagonistas ocurren en un tiempo mucho menor.

A pesar de los 28 años de diferencia que existen entre ambas cintas, la esencia de la progenitora no varió: ella aguantó con docilidad y con paciencia de ‘mártir’ los designios, caprichos y el comportamiento violento de su esposo, al tiempo que siempre intentó resolver las vidas de sus hijos antes que preocuparse por la suya. Sin embargo, el elemento que me gustaría destacar se relaciona con la representación del padre, pues en ambos filmes existe una notoria diferencia. En el largometraje de 1941, aparece una figura paterna que, aunque es perfectamente capaz de alzar la voz y de castigar a uno de sus hijos varones, con alguna frecuencia lo observamos enjugarse algunas lágrimas, fruto de la constante preocupación por la situación familiar. Además, el personaje —interpretado por Fernando Soler— constantemente le brinda muestras de cariño a su esposa —Sara García, la abuela perpetua del cine mexicano—. Por el contrario, en la versión de 1969, el patriarca perdió la empatía y la cercanía familiar y la sustituyó con un autoritarismo fulminante que chocó con las ideas de sus jóvenes hijos, hasta que se vio obligado a ceder a sus peticiones.

Otra cinta que destaca el estereotipo es *¿Por qué nació mujer?* (Rogelio A. González, 1969) y en cuyo reparto destacaron las actuaciones de Prudencia Griffel, Andrés Soler, y Sara García, en los papeles de los abuelos. La primera es una anciana viuda que vive en la casa de su hijo y, aunque sus fuerzas y destrezas han disminuido en forma notable con el paso de los años, aún intenta ayudar en las labores del hogar mientras que, a la vez, se muestra cercana a sus jóvenes nietos. Los segundos viven en una mansión vieja en cuya inmensidad y soledad pasan los últimos años de sus vidas.

Es el caso de los abuelos maternos —interpretados por García y Soler— el que me gustaría enfatizar. Aunque durante su ‘feliz’ matrimonio el marido abusó de su esposa obligándola a servirle en todo cuanto él quisiera —limpiar la casa,

preparale los alimentos, tener de forma puntual su periódico y su bebida para acompañar la lectura, por mencionar algunos ejemplos—, llama la atención que, una vez que el individuo fallece, su esposa —designada como su heredera universal—, transforma su actitud y conversa con firmeza y honestidad con sus hijos sobre la disposición de sus bienes. De esta manera, la mujer experimentó su autonomía después de haber vivido “un infierno de 40 años”.

## El abuso de la avanzada edad

En el imaginario colectivo, la proveya edad por lo general se vincula con un comportamiento honesto e íntegro que se potencia con el avance de los años, de tal suerte que la conducta contraria rara vez es discutida y, por lo tanto, escasamente representada. En este sentido, he localizado un par de películas que se han centrado en este último aspecto y que en algo colaboraron para fracturar el estereotipo de una vejez íntegra, hasta mostrarla como una etapa susceptible de ser empleada por la persona añosa para abusar de los demás.

La primera de ellas, *Las señoritas Vivanco* (Mauricio de la Serna, 1959), estelarizada por Sara García y Prudencia Griffel, se trató de una comedia enmarcada en Guanajuato en un periodo que fue desde el porfiriato hasta finales de la década de 1910. El filme se centró en la vida de dos hermanas solteras de avanzada edad que, pertenecientes a una sociedad porfiriana ‘decente’, fueron consideradas como incapaces de transgredir una norma que no vio con buenos ojos los comportamientos que atentaron contra las buenas costumbres.

La trama, en apariencia sencilla, inicia cuando su hermano fallece y ellas se dan cuenta de que el susodicho dilapidó la fortuna familiar, por lo que ‘las señoritas’ atestiguaron el derrumbe de su suerte cuando su casa fue embargada. Ante tan penosa situación, las hermanas se vieron orilladas a recuperar sus bienes mediante una estrategia poco común para su edad y posición social: haciéndose pasar como empleadas domésticas, se aprovecharon de su avanzada edad para engañar exclusivamente a familias capitalinas adineradas, abusar de la confianza que depositaron en ellas y robarles parte de su capital para después regresar a su natal Guanajuato hasta que la ‘necesidad’ las orillara de nuevo a llevar a cabo sus fechorías.

Aprovecharse de la vejez para conseguir otros objetivos, es una conducta que ha sido recientemente empleada en *El violín* (Francisco Vargas, 2006). La película, que se enmarca durante la década de 1970 en el contexto de la llamada ‘guerra sucia’, muestra la crisis que se detona cuando el ejército irrumpe en la sierra de Guerrero para exterminar la guerrilla. Su protagonista es Plutarco Hidalgo (Ángel Tavira), un humilde octogenario violinista, padre de un guerrillero y abuelo de un niño que ha experimentado la crueldad del conflicto armado. Hidalgo, preocupado por abastecer a los insurgentes, se va ganando poco a poco la confianza de algunos

militares apostados en un cuartel cercano a la comunidad en la que permanece escondido el armamento para combatir a los elementos castrenses. Por desgracia, el viejo músico fue engañado y usado de señuelo para que el ejército localizara a los guerrilleros y fueran capturados.

### **Rompiendo estereotipos: la ‘vieja bruja’**

Históricamente, se ha considerado que la maldad tiene sexo y esta ha sido representada en el cine a través de uno de los estereotipos más socorridos: la bruja envejecida. En oposición a la anciana madre o abuela, pilar que sostiene cariñosamente a la familia, la ‘vieja bruja’ se erige como el polo opuesto, es decir, como aquel personaje embustero que, mediante una serie de argucias, engaña a las personas y las daña, en ocasiones de forma permanente.

Una de estas representaciones apareció en *La tía Alejandra* (Arturo Ripstein, 1978), largometraje de terror que con maestría muestra el estereotipo de la malvada mujer entrada en años. Alejandra (Isabela Corona) es una anciana solitaria —y en apariencia cariñosa— que se muda a vivir con la familia de su sobrino hasta que poco a poco comienza a destruirla. Con el pretexto de la ayuda económica que les brindará su opulenta tía, la pareja de adultos pasan por alto el miedo que les infunde Alejandra a dos de sus hijos y la violencia con que los trata. Aunque al final Lucía (Diana Bracho), la madre de familia, la quema en una improvisada hoguera, la maldad se niega a abandonar a la familia puesto que parece que el espíritu de Alejandra se posesiona de la hija menor del matrimonio.

### **Lo ‘rarito’: Envejecimiento y sexualidad**

Si el tema de las ‘vejeces’ heterosexuales aún escapa a los reflectores en México, las preferencias sexuales, las identidades y expresiones de género en la última etapa del desarrollo humano, no ha corrido con una mejor suerte.

Por lo general, las representaciones de la diversidad sexual en la vejez han sido tratadas desde un punto de vista superficial —generalmente vinculado con una comedia simple— que tuvo algún impacto en los sectores populares y que ha dado como resultado una pobre discusión sobre el tema. Sin embargo, en la década de 1970 un par de cineastas reflexionaron sobre las ‘vejeces diferentes’

En 1971, el público amante de las películas ambientadas en el lejano oeste, se deleitaron con *Los marcados* (Alberto Mariscal, 1971), un filme poco común que retrató la relación homosexual e incestuosa entre un varón maduro y su joven hijo. El padre, apodado como ‘Pardo’ (Eric del Castillo) y su vástago, llamado simplemente como ‘El Niño’ (Javier Ruán), fueron los bandidos más temidos e insólitos de la región a quienes combatió ‘El Marcado’ (Antonio Aguilar), un justiciero que brindó protección a la comunidad que fue presa de aquellos criminales. Si bien en esta

película ninguno de los personajes es considerado como una persona envejecida, 'Pardo' es un adulto que está envejeciendo y que, si bien no demuestra abiertamente sus preferencias sexuales, es capaz de asesinar a quien intente coquetear con 'El Niño'.

Siguiendo con la idea de las personas en proceso de envejecimiento que disfrutaban de su sexualidad, *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978) se trató del primer largometraje mexicano que incorporó una reflexión profunda sobre lo que ahora conocemos como diversidad sexual, así como de la intolerancia de una sociedad en apariencia flexible. Esto se logró gracias a 'La Manuela' (Roberto Cobo), un gay travesti empleado de un burdel de poca monta, a quien le encanta vivir su sexualidad sin ningún tipo de recato. En apariencia, el personaje podría envejecer sin mayor problema, sin embargo, el rechazo, el acoso y el odio se lo impidieron ya que fue asesinado por el mismo hombre que en algún momento lo besó apasionadamente.

"Mi vida es mi vida y yo hago lo que se me hinchon los cojones", esa fue la contundente afirmación de 'Don Ru' (Ernesto Gómez Cruz), el dueño de la cantina 'Los Reyes Antiguos' ubicada en *El Callejón de los Milagros* (Jorge Fons, 1995). Rutilio, un hombre de entre 50 y 60 años, que en sus días libres suele vestir de traje y salir a la calle para seducir a varones jóvenes, es el protagonista de uno de los episodios de esta multipremiada película que fue ambientada en una de las calles aledañas al Centro Histórico del entonces Distrito Federal. 'Don Ru' descubrió su preferencia sexual ya en la vida adulta. Lo que llama la atención es que, tanto para sus vecinos como para sus clientes consuetudinarios, su vida licenciosa es aceptada con normalidad —aunque para su esposa se traten de 'puterías'.

Una perturbadora película que nos invita a ampliar la mirada para no romantizar las 'vejeces' es *Sin destino* (Leopoldo Laborde, 2002). La historia narra la desventurada vida de Fran (Francisco Rey), un adolescente de 15 años que se debe prostituir con hombres para sobrevivir en un mundo en el que la pobreza y las drogas son omnipresentes. A esa realidad lo arrojó Sebastián (Roberto Cobo), un pederasta que abusó sexualmente de él seis años antes. Por casualidades de la vida, ambos se reencuentran aunque, en esta ocasión, el adolescente es quien decide arrebatarse la vida a quien tanto lo dañó.

*Cuatro lunas* (Sergio Tovar Velarde, 2014) ofrece una perspectiva sobre la asfixiante situación en la que una preferencia sexual es 'cubierta' por los años. Joaquín Cobo (Alonso Echánove) es un poeta de avanzada edad cuya preferencia sexual la desfoga dentro de un baño de vapor al comprar los servicios sexuales de Gilberto (Alejandro Belmonte), un hombre aproximadamente 30 años menor. El poeta se enamora de él y le propone al muchacho pagarle para que este asista a un homenaje que le rendirán en una universidad. Allí dan lectura a un poema que un enamorado Joaquín le escribió a su inspiración: Gilberto. Al concluir el acto, también terminó su fogaz aventura.

## La vejez como ‘carga’

Otra representación social recurrente sobre la proveyecta edad en el cine se relaciona con la discapacidad o con la molestia derivada de cuidar a las personas envejecidas. Esto se vincula con la noción de que ellas no colaboran al desarrollo comunitario pues ni sus fuerzas ni sus conocimientos son valorados, así que “esta situación provoca en ellos una sensación de estorbo, soledad y depresión” (Maciel, 2018: 30).

Una de las primeras imágenes que ha quedado en la memoria del espectador por la combinación entre vejez y discapacidad, es la madre de Pepe el Toro, cuya situación de postración quedó plasmada en *Nosotros los pobres* (Isamel Rodríguez, 1948). En aquella tragedia aparece la figura de ‘La paralítica’ (María Gentil Arcos), una anciana merecedora de cuidados que representa un peso adicional para una familia humilde. Por si fuera poco, la mujer muere víctima de la golpiza que le propinó el criminal que robó a su familia y que los dejó en la miseria.

Otro tipo de imágenes inundaron la pantalla en *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), película en que la desigualdad y la miseria fueron los elementos centrales del entonces Distrito Federal de la década de 1950. Uno de los múltiples personajes que aparecen en ella es el de Don Carmelo (Miguel Inclán), un hombre viejo que, a pesar de su pobreza potenciada por su ceguera, precisa continuar trabajando para sobrevivir. No obstante lo anterior, el individuo es capaz de abusar de quienes son más vulnerables que él: me refiero al ‘Ojitos’ (Mario Ramírez) y a ‘Meche’ (Alma Delia Fuentes), un par de niños de tierna edad.

En las recientes miradas a la vejez rural, el cortometraje *Arcángel* (Ángeles Cruz, 2018) expone la dificultad que representa para un campesino de alrededor de 50 años, y que además pierde la visión de forma progresiva, cuidar de Patrocina (Patrocinia Aparicio), su anciana madre. Al no poseer la documentación oficial para ingresarla en una casa hogar para ancianos, Arcángel (Noé Hernández) decide abandonarla a las puertas del lugar, no sin que antes ella ‘le eche su bendición’ para protegerlo en su camino de regreso a su pueblo.

Con base en el recuento anterior, podemos darnos cuenta que las representaciones sociales de las ‘vejeces’ en el cine están profundamente arraigadas a los contextos y a las transformaciones de la sociedad mexicana. Es decir, si pensamos en una persona que nació en México en la primera mitad del siglo XX y creció mirando algunas de las películas de las décadas de 1940, 1950 o 1960, es muy probable que sus estereotipos de género en la vejez se hayan visto reforzados con las relaciones heterosexuales y los férreos roles que tuvieron como principales exponentes a los personajes interpretados por Sara García —quien monopolizó los personajes de avanzada edad del cine mexicano convirtiéndose en la ‘abuelita’ nacional—, y por ese macho omnipresente padre de familia, estricto

dentro de ella, pero amable y condescendiente con el mundo exterior, llamado Fernando Soler.

La situación fue distinta para quien nació a mediados de aquella centuria y que envejeció mirando cada vez una mayor cantidad de personajes de edades avanzadas arribar a la pantalla grande. Hoy en día, las personas con apenas dos o tres décadas de vida, tienen otros referentes y cada vez es más común que observen ‘vejece’ en distintos escenarios que les ofrecen la posibilidad de plantearse que son personas que tienen derecho al amor así como a la participación social y política sin importar su preferencia sexual, su identidad o su expresión de género.

## Conclusiones

Con gran atino, se ha mencionado que: “los conceptos y manejos del tiempo y el espacio están ligados fuertemente a la cultura de la comunidad donde uno crece” (Contreras, 2014: 35). En este sentido, el capítulo ha mostrado que, para el caso de las representaciones de la vejez en el cine mexicano, la idea sobre la última etapa del ciclo del desarrollo humano ha variado no solo respecto del periodo en cuestión, sino también debido a la intención de algunos cineastas por profundizar en un tema sobre el que se reflexiona en escasas ocasiones.

Cuando hablamos de representaciones sociales en la historia, debemos tener en mente que estas se transforman con base en una variedad de factores. Guionistas y directores han mostrado que sus particulares concepciones de la vejez fueron influidas no solo por sus propias subjetividades, sino que son un reflejo de las sociedades de la época. Así, de pasar de las imágenes estereotipadas en las películas de las décadas de 1940, 1950 y 1960, se transitó gradualmente a una mayor problematización sobre la edad avanzada, aunque esto no quiere decir que en todas las películas haya sucedido, de hecho, son contados los cineastas que reflexionan sobre la vejez desde una postura crítica.

Sostengo que mirar las ‘vejece’ en películas va más allá del simple acto de verlas. Me explico, mi planteamiento consiste no solo en regresar a ellas con alguna frecuencia para mirarlas desde la perspectiva de los años y del capital sociocultural, sino que también vale la pena considerar los motivos por los que directores y guionistas han considerado que la vejez merece ser examinada. Además, nos permite analizar en qué medida hemos derrumbado los estereotipos de la vejez...o si es que los continuamos perpetuando.

De las películas aquí revisadas, llama la atención que, a excepción de *Los Olvidados*, *Arcángel* y *Sin destino* —que aluden a ‘vejece’ solitarias—, en el resto de ellas se retratan a personas envejecidas (o en proceso de envejecimiento), en constante interacción con un entorno familiar. En otras palabras, no se muestra la

actual tendencia en la que predomina el aumento de los hogares unipersonales conformados cada vez más por personas mayores (Maass y Reyes, 2018).

Un elemento adicional que vale la pena destacar tiene que ver con los 'espacios' para la vejez, es decir, mientras que en los filmes de las décadas de 1940, 1950 y 1960 estos se vincularon en su mayoría con el hogar, en el último tercio del siglo XX y las primeras décadas de XXI, las representaciones de las personas mayores ya no solo se identificaron con la esfera doméstica, sino que 'invadieron' el espacio público.

La vejez es una etapa del desarrollo humano que ha sido invisibilizada desde hace mucho tiempo y que, por lo tanto, es desconocida y temida por varias personas. Lo que propongo es que hablemos de ella como una etapa natural con oportunidades, emociones distintas y claro, con ciertas limitaciones inherentes a la acumulación de los años recorridos. Finalmente, sugiero al lector observar estas y otras películas desde la intergeneracionalidad, esto es, en compañía de personas de todas las edades para favorecer un intercambio nutritivo de ideas del que todos salgan beneficiados: los más viejos contextualizando a los jóvenes sobre las imágenes que aparecen en las pantallas, los segundos reflexionando y cuestionando la realidad representada, pero todos aprendiendo del 'Otro' y dialogando desde distintas edades.

## **Bibliografía:**

- Aguilar, J. (2017). La vejez en el cine: género y vida cotidiana (25-47). En Cuecuecha, M. y Aída Díaz-Tendero [coords.] (2017). *Género y vejez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Investigaciones sobre América Latina y El Caribe/Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Contreras, G. (2014). Reflexiones en torno al cine como forma de entender el mundo. *Poiética*, 3, 33-39.
- Iacub, R. (2012). *El poder en la vejez*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Servicios Sociales para Jubilados y Pensionados.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2021). "Esperanza de vida" recuperado de: <http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/esperanza.aspx?tema=P>, consultado el 19 de junio de 2021.
- Koningsberg, M. (2016). *¿Por qué envejecemos? Y otras historias...* México: Instituto Nacional de Geriátrica/Red Temática Envejecimiento, Salud y Desarrollo Social/Universidad Autónoma Metropolitana/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

- Maass, M. y Reyes, V. (2018). *Calidad de vida en la vejez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Seminario Universitario Interdisciplinario sobre Envejecimiento y Vejez/Escuela Nacional de Enfermería y Obstetricia.
- Maciel, M. (2018). Representaciones sociales sobre vejez y envejecimiento: propuesta de calidad de vida desde el conocimiento intergeneracional. En Maass, M., Reyes, V. *Calidad de vida en la vejez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Seminario Universitario Interdisciplinario sobre Envejecimiento y Vejez/Escuela Nacional de Enfermería y Obstetricia.
- Vivaldo, J. P. (2020). *La vejez en el porfiriato (1876-1910). Representaciones en prensa y literatura mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Seminario Universitario Interdisciplinario sobre Envejecimiento y Vejez/Centro de Enseñanza para Extranjeros.
- \_\_\_\_\_ (2020a). De la asistencia a la beneficencia: un recorrido histórico sobre la atención a las personas mayores en la Ciudad de México” (pp. 129-180) . *Inclusive. Personas que residen en instituciones de asistencia social*. Vol. 12. México: Instituto Electoral de la Ciudad de México.



**EL CINE Y LA HISTORIA,  
UNA VERSIÓN DESDE EL CINE  
INTERNACIONAL**



## Jesús elevado a Jesucristo. Dolor, amor y fe en el cine

*Alma Guadalupe Corona Pérez*<sup>66</sup>

Así se expresará la fe en un mundo donde  
su lenguaje se vuelve insignificante.  
Michel de Certeau (2006: 185)

Uno de los personajes paradigmáticos en la historia de la humanidad es, sin duda alguna, Jesús. La propia Historia ha sido dividida de manera referencial como una antes de Cristo (A.C) y otra, después de Cristo (D.C). El mundo sigue deteniendo parte de sus labores durante los festejos de Navidad y Semana Santa o Mayor, por ejemplo, pese que hoy en día, ambas se han convertido más en un motivo comercial que en un acontecimiento filosófico-espiritual.

Más allá de las posibles repercusiones personales en cuanto a lo espiritual y filosófico, es innegable el protagonismo de tan singular personaje trágico, a lo largo de todos los tiempos, su historia representa el modelo hagiográfico por excelencia.

El objetivo de este artículo está enfocado en realizar un recorrido diacrónico de revisión de la presencia de este enigmático personaje en la cinematografía en español, fundamentalmente, sin dejar de considerar como referentes a las más rememoradas películas extranjeras sobre el tema; de cómo han variado los enfoques fílmicos dedicados al tratamiento de la evolución del Cristo. Cabe enfatizar que el cine como industria ha retomado a la figura, cada tanto de tiempo, para ofrecer al espectador nuevos acercamientos a un trozo de la Historia que ha sido conocida y difundida por versiones de terceros y cuartos. Es importante señalar que los protagonistas de esta magna historia no escribieron, por lo menos, no lo suficiente para contar con testimonios que nos lleven, hoy en día, a certezas. Los polémicos dogmas de la fe se ciernen sobre las mentes científicas que han buscado, afanosas explicaciones definitivas y radicales, aún más rigurosas que las defendidas por una Iglesia que, como institución, ha tenido que efectuar frecuentes reacomodos a sus normas y a su actuar a lo largo de su devenir, con el objetivo de seguir mostrando cierta fortaleza que por momentos se advierte en franco desgaste con ciertos matices de decadencia y hasta de marginación por algunos grupos radicales y fundamentalistas.

Sin embargo, debatir sobre estas polémicas no es el quehacer central de este artículo. Este es un recuento y una revisión centrada en el tratamiento del

---

<sup>66</sup> Doctora en Literatura Hispanoamericana, miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Perfil PRODEP. Líder del C. A. Márgenes al canon literario hispanoamericano, Consolidado. Autora del libro *El manuscrito de doña Joana de Irazoki*. BUAP/IPM/Gob.del Edo de Puebla. Editora y articulista en libros y revistas indexadas, ponente en congresos internacionales y nacionales.

personaje, su construcción hagiográfica y variables que la cinematografía ha presentado, desde una mirada impregnada por la segunda mitad del siglo XX y matizada por la experiencia literaria analítica unida a un legado espiritual, crítico, propio, a sabiendas de la delicadeza y potencia del lugar que ocupa lo espiritual en la vida del ser humano. Cuando el fanatismo se apodera de ese lugar íntimo, respetable y respetado a todas luces, cualquier argumento se quiebra y fracasa. Esta es una declaración respetuosa al personaje y a quienes fijen su interés en estas líneas.

Un elemento que debe tenerse en cuenta, de manera central, es la estructura sublime del arte. Si hay algo capaz de reivindicar al ser humano aún en las más cruentas de sus etapas como persona y comunidad, es el arte, en cualquiera de sus manifestaciones. El cine es el gran compendio de todas ellas, no en vano ha sido nominado como el séptimo arte.

...

Jesús, salvador de los hombres, el de Nazareth, representa una idea, un sentimiento, una filosofía y una posición frente al arte, una forma de leer al mundo y un conocimiento, una búsqueda, una ruptura, un caótico encuentro y una pérdida. A nombre de todos estos conceptos se entrama este recorrido con la única aspiración de rememorar y revisar las diversas formas que cineastas y actores han determinado adoptar para relatar una de las historias más herméticas, atrayentes, inacabadas y enigmáticas que se han contado, una y otra vez. El hombre le tiene para seguir viviendo en contextos convulsos, como una vía para adquirir una experiencia, una conformidad, una nueva aproximación, un consuelo, un simple entretenimiento o bien una válvula de escape a todas las presiones a las que está sometida la humanidad.

Él es, indudablemente, uno de los personajes recurrentes en la Historia de la Cinematografía Mundial. Su figura se erige como el protagonista que más veces ha convocado a la taquilla a miles de espectadores desde fines del siglo XIX, con propuestas silentes, en formato blanco y negro, así como con superproducciones contemporáneas repletas de detalles ficticios y sofisticados recursos técnicos. La mayoría de los filmes se concentran en un momento específico que ocupa los siete últimos días de Jesús, antes de su crucifixión, el momento de ésta y, en escasas ocasiones, la resurrección. Vale mencionar que, a medida que hemos ingresado al siglo XXI, se han formulado propuestas abiertamente transgresoras y fuera del canon evangélico. La evolución de las ideas y la brecha generacional han exigido estas transformaciones lógicas.

Algunas cintas se han ocupado en realizar la descripción de su portentoso nacimiento retomando, para el caso, al género hagiográfico de fácil reconocimiento por considerar al protagonista como un predestinado incluso antes de su llegada al

mundo. Otras han desbordado los márgenes de su vida y Pasión colocando en lugar preferente a algunos personajes correspondientes a sus años adultos o a su niñez, relacionados o no con él, como los Reyes Magos, Juan el Bautista, Barrabás o María Magdalena e incluso a alguno de los llamados apóstoles y santos, considerando el peso que éstos aportan a la construcción de este discurso que convoca a la verosimilitud y a la difusión de las ideas espirituales, de manera central.

Indagar o colocar en el centro la posición que, como institución reguladora, ocupa la Iglesia católica, apostólica y romana, no es el quehacer de este artículo, pese a que se tienen noticias públicas de lo que ha llegado a opinar al respecto de alguna de estas muestras cinematográficas.

Es evidente el importante papel que el cine juega en el constructo económico, social, político, filosófico y espiritual en contextos y momentos convulsos en los que se presenta como necesario no sólo por ofrecer entretenimiento, también por fungir como una suerte de termómetro que cataliza el sentir de las comunidades en el mundo. Mucho más allá de representar la gran *summa* estética, el cine también cumple con una función social de cohesión estratégica e incluso de difusión de ideas y posturas, así como de inserción de debates en círculos académicos: "En una época en que los hombres conservan los menores testigos de sus menores actos, los archivos de este arte naciente casi se han volatilizado antes de que haya empezado a saberse que el cine había elaborado un lenguaje nuevo" (Sadoul, 1972: 1).

El cine contemporáneo es una sofisticada expresión artística, integradora, que revela diversos hilos en su urdimbre, es un complejo aparato ideológico que ocupa un lugar primordial en las vidas de los seres humanos, lugar que incluso trasciende a algunos otros divertimentos empleados y perseguidos para obtener entretenimiento fácil, es una válvula de escape sólo en apariencia sencilla, es también, y aquí lo primordial: una manifestación estética dotada de significado, es un discurso integrado e integrador por y para el conocimiento de una época y/o comunidad, es un vehículo de enseñanza-aprendizaje, dotado de aspectos edificantes y didácticos.

Desde que se inventó el cinematógrafo, éste tuvo la capacidad de convocar a grandes e importantes núcleos de espectadores de todas las extracciones sociales, de aquí su popularidad, su poder concentrado en la conjugación de todas las artes le ha llevado lejos, tanto en el tiempo, como en el espacio. Pese a todo pronóstico, nada le ha derrotado: ni las guerras, el terrorismo, la videocasetera, el video club, el disco compacto, las crisis económicas, ni las pandemias, porque en este año 2021 los cinéfilos y los aficionados ya permanecen a la espera de la apertura de las salas cinematográficas para volver a ellas, como en los mejores tiempos, en tropel y, seguramente, con ímpetus renovados porque todas las experiencias grupales no sólo van a presentar nuevas modalidades, también serán abrazadas por el calor de la recuperación y la novedad así como el deseo impuestos

por una larga vigilia. El cine es una industria costosa pero redituable, popular, polémica y hasta salvífica, de acuerdo con los parámetros elegidos para acercarse a él.

A todo este caleidoscopio se suman las historias basadas en sucesos verídicos, en parte o totalmente, así como los personajes paradigmáticos los cuales, con el paso del tiempo, han sufrido modificaciones en su tratamiento con el objetivo de adecuarlos a las distintas sociedades y momentos históricos que viven tanto los cineastas como los espectadores. Los personajes reales, propietarios de una historia, generan un interés especial y representan un *plus* en la taquilla, así como un reto para el artista y la producción misma. Son múltiples los eslabones que se encadenan en torno a un cine con estos elementos como ejes.

Políticos, artistas, estrategias, criminales, luchadores sociales, detectives, científicos, herejes, santos y locos han poblado el celuloide para brindar horas de entretenimiento y conocimiento al espectador.

En el caso de un importante estadista, político y guía espiritual como es Jesús es factible encontrarlo y reencontrarlo, casi de manera cíclica, protagonizando series, novelas y películas en diversas etapas de la historia del cine. En los más recientes tiempos, en una suerte de *revival*, se ha convertido en piedra de toque de series para plataformas en *streaming*; sin embargo, es fiel reflejo de una temática antigua y análoga a la historia del primer libro impreso que es la *Biblia*: "El arte del cine naciente, como en otro tiempo del teatro, eligió como primer gran drama *La passion du Christ*. Fue, según creemos, la Societè Lumèire la que inició la serie" (Sadoul, 1972: 21), posteriormente Georges Sadoul agrega: "Probablemente fueron Breteau y Georges Hatot quienes pusieron en escena en París, a fines de 1897 las *Vues reprèsentant la vie et la passion de Jésus-Christ*, desde la Adoración de los Reyes Magos hasta la Resurrección" (21).

Todo lo que envolvió a la obra teatral como a esta cinta resulta de sumo interés ya que, en el mismo estudio, Sadoul continúa: "En los Estados Unidos la publicidad pretendió que el film se había hecho en Bohemia, en Horitz, donde los campesinos checos interpretaban entonces una pasión rival de la de Oberammergau" (21), y posteriormente explica: "En realidad, la primera manifestación importante del cine dramático se ligó a las supervivencias modernas del teatro medieval y de sus misterios religiosos" (21). Todo lo que Sadoul recoge sirve de preámbulo y enlace a lo sucedido en el cine mexicano en torno a la figura de Jesús ya que remarca: "Estéticamente, el resultado fue mediocre. Los personajes se perdían en grandes escenografías de tela pintada, cuyos convencionalismos agravaba duramente la fotografía" (21). Eso nos recuerda a un cine mexicano incipiente, aunque lleno de buena voluntad.

Esos esfuerzos primeros no carecen de valor, Sadoul no deja de resaltar su aportación: "Pero ese film de 250 metros, proyectado en trece partes, duraba cerca de un cuarto de hora y fue una verdadera revelación" (21), grandes innovaciones

esperaban a este séptimo arte, pasado el tiempo y agrega: "El cine contaba por primera vez una historia larga a la manera de los viacrucis, de los cuadros vivos, de las vistas para linternas mágicas, de los estereoscopios" (21), la cinta se convirtió en una mercancía: "Un empresario norteamericano compró en 10 000 dolares *La passion* de Lumière" (21), con respuestas insólitas: "Un competidor vencido, Hollaman, director de un museo de figuras de cera, pensó que podía hacer algo mejor con menos dinero e hizo poner en escena una pasión en la azotea de un gran hotel neoyorquino" (21-22), como otro detalle curioso Sadoul acota: "El director de escena era, según se dice, un especialista de los estereoscopios y suplicaba a los actores que no se movieran" (22). Por desgracia: "Aquel film, del que no se ha conservado ni una sola fotografía, parece haber sido superior a su modelo y tuvo un éxito mucho mayor, durante mucho tiempo lo explotaron evangelistas ambulantes" (22), con obvios fines didáctico-espirituales.

Jesús seguiría siendo motivo de nuevas propuestas cinematográficas: "Siegmund Lubin, de Filadelfia, especialista en plagios y *contratipos*, hizo a su vez una pasión en la que, por encima de la escenografía montada en un patio, se veían los curiosos en las ventanas de los inmuebles vecinos" (Sadoul, 1972: 22). Francia se sumó a las muestras: "En Francia, Kirchner, llamado Lear, quizá precedió a Lumière en la realización de una pasión" (22) y agrega: "*La passion* de Lear fue representada por comediantes que interpretaban este misterio en La Feria de los Inválidos. Sólo sabemos de este film perdido que la malla de algodón blanco hacía pliegues sobre el cuerpo del Cristo" (22), todas las naciones de todos los tiempos han tenido a sus grandes héroes fílmicos construyendo genuinos mitos a partir de los recursos a su alcance.

En México podemos citar, en formato blanco y negro, a *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942) con José Cibrián (1916-2002) a la cabeza del reparto y de quien según corrieron versiones durante la época, perdió la razón después de realizar este papel, situación equívoca ya que en 1943 filmó una versión más de la novela homónima *Santa* del mexicano Federico Gamboa. Cibrián se mantuvo activo en teatro y televisión en Argentina hasta que en 1990 sufrió un derrame cerebral que le provocó problemas de locomoción, habla y memoria a lo largo de doce años, situación permanente hasta que falleció.

*El mártir del calvario* (Miguel Morayta, 1952), en blanco y negro como la anterior, protagonizada por el español Enrique Rambal (1924-1971), carismático y versátil actor que formó parte del reparto de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) y de numerosas películas de muy variadas temáticas, haciendo gala de un peculiar sentido del humor. En la cinta en cuestión podemos ver a Rambal personificando a un Jesús contenido, dulce, pero extremadamente cuidado en sus diálogos, en su vestuario, en conjunto, nos entrega a un Jesús distante, hasta cierto punto eclipsado por unos diálogos impostados y por su insistente mirada al cielo.

*El proceso de Cristo* (Julio Bracho, 1966), con Enrique Rocha (1940) a la cabeza, como un Jesús potente y hierático, con una estructura fílmica basada en *flashbacks*, se relata el juicio y la Pasión en retrospectiva, con diálogos líricos, cuidados y fluidos, no obstante, fue una cinta maltratada por la crítica y marginada por un público poco acostumbrado a un cine no secuencial, basado en el empleo de la analepsis.

En estas tres películas hay un elemento que corta la emoción y funciona como un distractor negativo: la falsedad de las pelucas empleadas para emular a la tradicional iconografía jesuítica. Este sería solamente un detalle de muchos que se encargaron de mostrar el tosco hilván que unió las piezas de un cine que buscaba su propio crecimiento mediante un esfuerzo sostenido y en ocasiones poco comprendido y contextualizado. *El proceso de Cristo*, es una película dueña de evidentes rasgos contemporáneos, por la forma elegida para efectuar el relato, también por la interesante nómina de noveles actores que brindaron un esquema fílmico acorde a su época, en ella se queda impreso el deseo de adecuar una historia longeva a los devaneos de una época de transición e intensos cuestionamientos, además de su deseo por empezar a buscar la fórmula que lograra brindar un trabajo fílmico para un espectador exigente y joven. Rocha, en la piel de Jesús, contaba con veintiséis años cuando realizó este trabajo y pese al peculiar tono grave de su voz, su rostro conectaba con una base de espectadoras jóvenes y de generaciones maduras, conexión que no bastó para lograr su éxito, hoy en día ni las cadenas de televisión abierta la proyectan durante la Semana Santa y está prácticamente confinada al olvido.

*Cristo 70*, (Alejandro Galindo, 1970), estelarizada por el español Carlos Piñar (1945), el argumento resulta ser una curiosa y artificiosa historia de delincuentes juveniles que huyen de la policía y van a dar a una comunidad que se prepara para vivir una cuaresma normal con su tradicional puesta en escena de la Crucifixión, algunos miembros de este grupo de jóvenes son invitados por el sacerdote y la catequista para actuar en la obra de teatro provincial. Recién clavado en la cruz, el protagonista recibe una puñalada propinada por uno de sus cómplices y este falso Jesús muere desangrado al negarse a ser bajado de la cruz porque pide morir como Cristo. El vestuario corresponde a la ropa común y corriente empleada por los jóvenes de la época llamada La Onda, movimiento social, juvenil, relacionado con el movimiento *hippie*: pantalones acampanados, collares con el símbolo de amor y paz, suéteres con cuello mao y huaraches, entre otros detalles.

Tres de los aspectos más relevantes que se mantienen aromando la cinta son: la muñeca rusa que, como recurso fílmico, se desencadena al presentar, dentro de la película, una puesta en escena correspondiente a una representación teatral, sacra y verosímil desde la cual se proyecta, como una sombra, un pasado integrado por personajes históricos. El otro detalle estriba en el lenguaje empleado tanto por los habitantes de este pueblo conservador, reservado y creyente, como por los

jóvenes delincuentes que hablan exactamente como lo hacían los jóvenes de las décadas de los 60 y principios de los 70. El tercer rasgo que se mantiene es el de presentar una sociedad provinciana con profundas diferencias sociales, incluso, el hampón destinado a representar a Jesús es un joven de extracción social alta, cosmopolita, que, para escapar de su aburrida rutina se dedica a delinquir, de esta manera se autoproporciona una existencia al borde del peligro misma que le brinda una clase de experiencias extremas.

España propuso, en 1971, *El Cristo del océano* (Ramón Fernández, 1971) estelarizada por Paolo Gozolino (1929-1992). Es una adaptación de un cuento de Anatole France. La cinta desarrolla una historia de mar y tierra en un pueblo pescador, presenta un Cristo solemne con las huellas de los clavos en sus manos y del que nadie sabe de dónde viene, convive con un niño huérfano al que le devuelve a su madre y con esto el sentido de la vida cuando el pequeño piensa que todo lo tiene perdido incluso a su mejor amigo, Juan Aguirre, quien se ha perdido en la galerna sin que nadie pueda evitarlo. Tanto en *Cristo 70* como en *El Cristo del océano* nos encontramos con un Jesús joven, apuesto, de rasgos angélicos, que nunca sonríe, adusto y, muy importante: con cabellos cortos, sin recurrir a la túnica porque viste como los marineros españoles de la zona vasca con la aspiración de presentar personajes reales cada vez más cercanos a un espectador joven que abandonaba la solemnidad de un espectador serio, maduro y crítico.

Dos van a ser los matices que consigan hermanar a estas dos películas: el primero será el de tocar a Jesús como personaje situando fuera del escenario y el tiempo en el que se acostumbra narrar su historia: tierras y épocas lejanas y santas. La segunda característica es la de desarrollar historias terrenales dentro de las cuales se va a colocar a Jesús como un elemento alterno, ornamental, influyente, pero paralelo a los relatos en los que se mantienen vivos otros protagonistas que nos cuentan sus historias, dejando de lado la historia central del Jesús elevado a Jesucristo.

Tanto el cine europeo como el norteamericano no han podido sustraerse al encanto y a la necesidad de llevar a la pantalla distintas versiones de un Jesús que ha evolucionado junto con la historia de la humanidad, un Jesús transfigurado y elevado a Cristo a través de la crucifixión. Con mensajes muy directos al espectador creyente que no excluyen a aquel que va en la búsqueda de la profundidad de un pensamiento difuso y con incógnitas que no han sido resueltas en siglos.

En tiempo paralelo, es importante considerar un tercer eslabón que conectó directamente al cine con el teatro y la música, durante los 70. En efecto, faltaba una opción muy importante, no porque no haya existido el cine musical antes de esta década ya que se cuenta con sobrados ejemplos de este tipo de cine cuyos protagonistas estuvieron dotados de ciertos toques frívolos, pero ¿con Jesús como figura importante?...

El ingreso de la ópera-rock a la cultura pop contemporánea necesitaba un padrino relevante, un personaje capaz de convocar sin cortapisas a los jóvenes con la magia de hablarles, o mejor: cantarles, de tú a tú, en la era de la música electrónica, ese personaje sería Judas Iscariote cuya existencia no podría explicarse, ni antes, ni después, sin un Jesús taciturno, pasional, inseguro, temeroso, profundamente terrenal, así como amoroso. ¿Por qué tendría que ser Judas y no Jesús el protagonista? En parte por tratarse de un personaje inconforme, transgresor, incendiario, fuerte, áspero y traidor. Alguien tendría, en algún momento, que presentarlo de manera más directa para poder odiarlo plenamente o bien verlo como una simple pieza histórica, indispensable, un engrane del rompecabezas crístico. *Jesucristo Superestrella* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973) estuvo destinada, desde que fue gestada por Andrew Lloyd Weber y Tim Rice, a romper un molde añejo y tradicional para convertirlo en un espacio estético que fue, primero un disco conceptual en 1970, luego, un éxito en el teatro, posteriormente una película con diálogos íntegramente cantados con voces académicas, a ritmo de rock, con arreglos potentes y escalofriantes como su Obertura. La fórmula se presentaba audaz y la combinación, aún más.

El disco de vinil homónimo, en formato *long play*, con una dramática e inquietante portada en tonos violetas, grises y negros, fue el pasaporte a un Gólgota contemporáneo e impersonal con el Crucificado a lo lejos, sin rostro, en el punto de fuga de la fotografía, su título: *Jesus Christ Superstar*. Por un lado, provocó reacciones positivas, por otro motivó fieros enconos de creyentes recalcitrantes que no admitían la cercanía y la necesidad de colocar a un Jesús joven entre los jóvenes, cantando en inglés y dejándose acariciar por María Magdalena, al fin y al cabo, la iconografía tradicional lo muestra como un joven frágil de cabello largo, muy setentero. Algunos padres de familia se escandalizaron cuando el disco llegó a sus hogares, bajo el brazo de sus hijos.

De inmediato Broadway reaccionó y en 1971 la puso en escena, contando con la participación de una mancuerna creativa indispensable en el mundo de la música en el teatro: Lloyd Webber y Rice, los estadounidenses la recibieron en seco, pero lo importante fue que el concepto tomó forma y mucha más gente volvió para observar, aunque escéptica, la propuesta. Londres no pudo quedarse a la saga e hizo su proposición en 1972 para una Europa laica, disipada y ansiosa de novedades. Fue, entonces, cuando se realizó la película en Estados Unidos con Yvonne Elliman como María Magdalena, Carl Anderson como Judas y Ted Neeley en las sandalias de Jesús, entre otros.

Era un tiempo de transformaciones en el que ya se hacía música por y para los jóvenes visualizándolos como un mercado, como una base de consumo masivo, el rock estaba en plena efervescencia y registrando cambios muy rápidos porque sus primeros pasos ya se habían dado, el *power flower* se había convertido en un ideal a seguir, la libertad sexual y de pensamiento creaba figuras cotidianas para

poder ser idolatradas. Era oportuno ofrecerle a este tipo de espectador alternativas para relatarle las historias del pretérito dotadas de matices cercanos, novedosos y más terrenos. A medida que se acercaba el fin del siglo XX las temáticas más longevas se fueron refrescando, el cine seguía un camino ascendente de cambios e inclusión. Lo más importante: el notorio vínculo entre el cine, la literatura, la música y el teatro.

España tuvo que reaccionar también y ¿quién sería el arrojado que levantaría la mano para encargarse de convencer a Lloyd-Webber y Rice para comprar los derechos del musical e iniciar la adaptación al español de las canciones?, ¿quién sería el visionario y osado que retaría a esta España aún franquista, ultra conservadora, católica, acartonada, castigada y vigilada jugándose, hasta el último botón de la camisa, por la puesta en escena de *Jesucristo Superestrella*?

1975 fue un año emblemático, de profundas implicaciones para los españoles, el 27 de septiembre de ese año fueron fusilados los últimos cinco civiles, por orden de Francisco Franco, en total muestra de totalitarismo y represión, el mes de noviembre de ese 1975 dejó una huella que sigue siendo memorable para una España compleja, deseosa de ser ella después de su Guerra Civil.

Con este mundo como escenario un alcoyano de veintinueve años llamado Camilo Blanes Cortés, hipnotizado por la puesta en escena inglesa, determinó jugarse el pellejo, la camisa y su nascente prestigio como cantante y compositor de balada pop, para llevar la obra a Madrid, él nunca pensó en presentarla en inglés, su reto fue que tendría que escenificarse en español, por y para españoles.

Nunca antes se había cantado en español la pasión y muerte de un Jesús dudoso y abandonado a su suerte, desde el punto de vista de un Judas contestatario y demandante, altanero y déspota que tomaba el lugar de los jóvenes llenos de preguntas ante los dogmas establecidos por las Sagradas Escrituras y los Evangelistas. El reto fue, en realidad, mucho más fuerte y delicado de lo que hoy se escribe en crónicas y ocupó dos años de la vida de su realizador, es probable que Blanes Cortés también haya pensado en una película a la española; sin embargo, después de múltiples trabajos se conformó con entregarle a nuestra cultura popular un disco doble con la obra íntegra en español y una puesta en escena por espacio de tres meses. Los asuntos ideológicos, políticos y espirituales desatados fueron de una envergadura tal que la propia España tuvo el marco, junto con la muerte de Franco, para generar un destape memorable. Jesús fue azotado y clavado en la cruz de una España conservadora, añosa, mojigata que se negaba al cambio y se disponía a cerrar los ojos arrojándose a los brazos de la monarquía borbón que resultaría tan corrupta como tiesa y falsa.

El teatro y los españoles ya no volverían a leer el mundo de la misma manera, Franco agonizaba diariamente, todos los rotativos del mundo anunciaban lo inminente: su partida de este mundo y agrupaciones religiosas se congregaban

afuera del teatro para impedir el estreno porque Jesús no debía cantar a ritmo de rock, catorce días después de ese estreno Franco, por fin, murió.

México también realizó sus propias versiones de este acontecimiento teatral con la diferencia de que ha presentado las canciones traducidas, hasta la fecha, eso ha contribuido a acartonar y forzar las letras, perdiendo algunas de las figuras literarias más relevantes que fueron únicamente cantadas en España. La polémica que gira en torno al trabajo de un traductor se reaviva, sobre todo, tratándose de las letras de un trabajo tan sutil y delicado. Las puestas en escena y esta labor lírica son materia extensa de otra investigación.

La cinematografía mundial ha mantenido su camino ascendente y son dignos de mención algunos aspectos de suma importancia como el hecho de no contar con el rostro de Jesús o de Cristo hasta que se filmó *Rey de Reyes (King of Kings)*, Nicholas Ray, 1961) a partir de ella, el rostro del protagonista dejó de ser ajeno y Jeffrey Hunter pasaría a la historia por ser un Jesús con una cara para recordar en un filme a color, narrado por Orson Welles.

Otras cintas han dejado huellas memorables, tales como: *Jesús de Nazareth (Jesus de Nazareth)*, Franco Zeffirelli, 1977), larga coproducción anglo-italiana que, pese a ser gestada para televisión, en Hispanoamérica fue proyectada en cine. Abarca el nacimiento, una pequeña parte de la niñez de Jesús, su ministerio, crucifixión, muerte y resurrección. Caso aparte es *La última tentación de Cristo (The Last Temptation of Christ)*, Martin Scorsese, 1988) filme incendiario e inadmisibles, por largo tiempo, para el público conservador toda vez que nos presenta a un hipotético Jesús que, en un espacio alterno durante la crucifixión, cambia su misión por una vida humana, aunque esto sea al final sólo una posibilidad, es un filme lleno de detalles que cuenta con música de Peter Gabriel y la participación de David Bowie como Pilatos, Satanás es, por primera vez, de género femenino además de presentar a Cristo crucificado y absolutamente desnudo, tal y como la tradición señala que eran crucificados los maleantes.

Una de las más subyugantes muestras la tenemos en *La pasión de Cristo (The Passion of the Christ)*, Mel Gibson, 2004), genuina y neobarroca oda a la violencia y al dolor de la que se contaron verdaderas historias escalofrantes desde el antes, durante y después de su realización y estreno: rayos que cayeron sobre el protagonista durante su filmación, la mítica mano que martilló el primer clavo, las muertes por infarto de apasionados espectadores que sucumbieron a la sombra de salas oscuras que cobijaron el llanto de seres vivos convencidos de que todo el tormento llevado a la pantalla fue sólo un tímido reflejo de lo que sucedió en realidad. Rodada en latín, arameo y hebreo.

Cinta prohibida, en su estreno, para menores de edad pese a que, actualmente, ha sido retransmitida en televisión abierta colocándola al alcance de todos los rangos de edad y que se ha convertido en un temido cuadro familiar a la luz de las cada vez más violentas sociedades contemporáneas. Cuadro impensable

para poder ser confeccionado durante el siglo XIX. Es notorio que el tono de dolor se ha incrementado a medida que nuestras historias personales también han evolucionado.

Como perlas de cianuro se deslizan lentamente algunas adendas que inquietan al espectador casi de manera inconfesable: ¿hasta dónde puede perseguirnos como espectadores cierta dosis de sadomasoquismo frente a un personaje tan lleno de claroscuros? Esta, entre otras incógnitas se abren frente a nosotros y evidentemente quedan alojadas sin respuestas porque en siglos no se han resuelto considerando que las Escrituras encierran un hermetismo y abismos que no ofrecen ninguna información, tal es el caso que ocupa a un margen de años en los que no se sabe, prácticamente nada, del Jesús adolescente, del joven que, intuimos, siguió todo un magisterio y se preparó para cumplir con una misión tan compleja e inédita, que prácticamente ningún otro hombre normal podría llevar a cabo.

Estos vacíos no han sido retomados por el cine, por ejemplo, se ha llegado a coquetear con algunos matices que han quedado, incluso, como meras especulaciones, cabe remarcar la importancia de la libertad de las historias desarrolladas en el celuloide, libertad que queda como un *plus* o un atractivo extra para magnificar al protagonista trágico y, en ocasiones, para escandalizar al creyente que se toma como verdades únicas las expuestas por una de las expresiones más sublimes del entretenimiento.

Los juicios de valor apresurados han perseguido a algunos filmes de la misma manera como a algunas novelas que, desde lo literario, también han puesto su granito de arena para ficcionalizar al hijo de Dios hecho hombre, tal es el caso de *El evangelio según Jesucristo* (José Saramago, 1991), quien narra en un fragmento sobrecogedor la infinita soledad que vive Jesús frente a la muerte de José, su padre adoptivo que muere crucificado por culpa de una confusión. Saramago, haciendo gala de los recursos literarios que empleó, como incluir sus verbos en presente no sólo para atrapar al lector, también para "colocarlo" dentro de la historia, se hizo acreedor al Premio Nobel de Literatura siete años después de publicar la novela, se le llamó blasfemo y ateo, olvidando que para el arte lo absolutamente importante es la obra en su inmanencia y su trascendencia, fuera de todo fanatismo y mucho más allá de lo inmediato.

El cine norteamericano se ha ocupado de realizar mega producciones de las cuales puede llegar a sorprendernos su despliegue de recursos humanos, materiales y técnicos que resaltan aún hoy en día por su elocuencia y grandeza, tomando en cuenta que algunas de ellas no contaron con la serie de recursos digitales con los que hoy se pueden crear y multiplicar efectos especiales de las más variadas naturalezas. Es posible que el valor del cine de antaño descansa precisamente en este portento de fuerzas humanas que, en sinfonía, se unieron para dejar al espectador extasiado con las historias bíblicas.

Toda esa fuerza humana, esas presencias y copresencias hoy son sustituidas por la computadora y por la crudeza y la violencia, en una suerte de infrarrealismo. La imagen nos traslada a un espacio de diálogo a través de la mirada y se dedica a impactar a la sensibilidad, sobre todo, a la inteligencia, de la misma manera como funciona la mercadotecnia.

¿Cuántas veces seguirá siendo crucificado Jesús desde la pantalla dentro de la sala en penumbra de los cines de todo el mundo?

### **Bibliografía:**

De Certeau, M. (2006): *La debilidad de creer*. Buenos Aires: Katz.

Sadoul, G. (1972): *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.





## *Ahora sé qué sintió Juana de Arco... Análisis histórico-fílmico de La pasión de Juana de Arco de Carl Theodor Dreyer. Una aproximación*

Alma Jazmine De Saavedra Corona<sup>67</sup>

Cine e historia han formado una comunión tanto lúdica como académica. Su plurisignificación, trascendente e inmanente a niveles visuales y sonoros, forja la secreta pero necesaria alianza con el espectador para desentrañar los elementos más profundos cual mapa hacia la comprensión del todo que implica un periodo o personaje exacto llamado a cambiar el rostro de la humanidad.

El hombre actual y del pasado sólo puede entenderse y reivindicarse para y por el arte. Su vida en sociedad, cosmogonía y actuares políticos, siempre ha buscado dejar testimonio exaltando la sabiduría, la paz, el valor, la fraternidad, más allá del latente hecho de que, sí, el hombre siempre es muerte, conflicto, guerra, temor. El hombre primitivo “explica” cómo cazar, cómo sobrevivir en la ambivalencia de necesidad y fuerza natural del desastre; las “primigenias cintas” en las cavernas mutan de esa duda, aún teocéntrica, hacia mensajes e historias en las catacumbas de proverbial maravilla. El joven carpintero nazareno marcó tal herida en la historia que la división pervive a pesar de todo credo. Antes de Cristo. Después de Cristo.

El quehacer hagiográfico fílmico es especialmente necesario cual moderna evangelización. La cuestión de personificar a los santos, otorgarles rostro y voz es impronta cardinal. Casi imposible es imaginar los siglos XX y XXI sin el Jesús de nuestro tiempo, Robert Powell<sup>68</sup> —Franco Zeffirelli le ordenó no parpadear en sus escenas para darle ese aire etéreo y dramático a la mirada—, Anthony Quinn siendo Barrabás, Harvey Keitel con Judas Iscariote, David Bowie como Poncio Pilato, e incluso el retrato animado de *El Príncipe de Egipto* (*The Prince of Egypt*, Brenda Chapman, Simon Wells y Steve Hickner, 1998) con las voces en inglés de Ralph Fiennes, Michelle Pfeiffer y Val Kilmer.

Más allá del referente en la imposición de íconos cuasi pop, el cine silente en muchas producciones explotó en primer término la significación subyacente al margen del éxito comercial que los *péplum* clásicos acarrearban, con cintas de

---

<sup>67</sup> Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica. Ponente Estatal, Nacional e Internacional. Tiene publicaciones (capítulos de libro y artículos) referentes a análisis literario, series de televisión, música y género. Actualmente se desempeña como consultora, editora, correctora de estilo e investigadora independiente.

<sup>68</sup> Logra eclipsar la interpretación de Jeffrey Hunter (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961) primer rostro de Jesús expuesto en una cinta hollywoodense sonora, Ted Neeley (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973), Willem Dafoe (*The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988), Jim Caviezel (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004) e incluso la interpretación vocal de Ian Gillan –Deep Purple– (*Jesus Christ Superstar*, Tim Rice y Andrew Lloyd Webber, 1971).

aparente sencillez diegética y técnica. Una de ellas, *La pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer de 1928.

El presente trabajo enmarca la importancia y trascendencia del filme de Dreyer en el imaginario que de Juana de Arco se tiene dentro y fuera de la esfera del séptimo arte, siendo piedra angular esta cinta para las concepciones venideras; al mismo tiempo, alude el papel de la Doncella de Orleans como personaje histórico-religioso, castigada y condenada por dos flancos que, más tarde, se sirvieron paradójicamente de su mito. Cuando el trabajo así lo requiera procederá al análisis simbólico, proponiendo vínculos preliminares para comprender la inmanencia del texto fílmico.

Loca. Mártir. Esquizofrénica. Mística. Juana de Arco, como todo mito femenino de esta convulsa humanidad, deambula en adjetivos extremos y, muchas veces, lapidarios. La leyenda es conocida: su nacimiento coincide con la fiesta de la Epifanía el 6 de enero de 1412 en la aldea de Domrémy (Vosgos, Francia), siendo niña escucha voces celestiales, escogida por Dios para salvar a la nación francesa del mandato inglés; la Guerra de Cien Años (1337-1453), disputa de tronos y desentendidos de herencia cobra tintes de guerra santa comandada por la joven campesina que nos llega inflamada en decisión, valor y convicción: su rey, el Delfín Carlos VII, sus voces y Dios cabalgan a su lado.

El desastre. La traición. El abandono. ‘Los hombres de Dios’ le tildan de hereje, bruja y blasfema. Es quemada gracias a un tecnicismo bíblico en desuso, el fuego abraza la última súplica. “Jesús”. La ratificación llega el 7 de julio de 1456, 25 años después de aquel 30 de mayo en la hoguera; es proclamada heroína nacional y segunda patrona de Francia en 1870 hasta ser canonizada por Pío X el 18 de abril de 1909.

Con potente eco hasta nuestros días, es referente socio-histórico, ícono humano de lucha, poder, emblema nacional francés de apertura cuya innegable presencia en la cultura va desde animados en *The Simpsons*, *Family Guy* o *Frozen*, la moda de Paco Rabanne, Alexander McQueen, Jean Paul Gaultier o Versace en la MET Gala de 2018, inspiración para artistas plásticos del nuevo *Barroco Pop* – Benjamin Lacombe en *La genealogía de las brujas*–, autores y literatos de todas las naciones –Mark Twain, Jules Michelet– hasta la música con canciones de The Smiths,<sup>69</sup> Arcade Fire o Madonna.

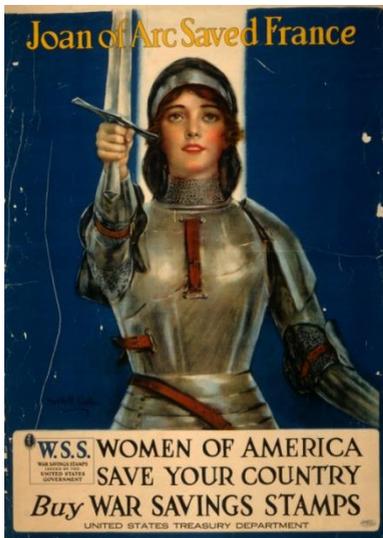
Juana de Arco salta al celuloide convertida en Metarrelato, maleable a manos del director y tiempo que decidan concebir a la guerrera. Entiéndase Metarrelato como el “ir más allá” de la historia común, explica diversas cuestiones humanistas desde la objetividad (y subjetividad) del estudioso aunándoles un

---

<sup>69</sup> El título del trabajo alude a la canción *Bigmouth strikes again*. Pertenece a la placa *The Queen is Dead* de 1986.

significado más al preestablecido. La obra artística puede ser estudiada y entendida como texto, según Omar Calabrese, y, como tal, recipiente de múltiples significados, detectados y configurados según los saberes del receptor. Así “[...] el historiador [...] actúa a la vista de la inclusión del texto en examen, en el interior de una serie cultural, en la cual cada objeto tiene su específica posición en el interior de una cadena de causas y efectos” (Calabrese, 2001: 34).

La introducción de la Doncella de Orleans se da bajo dos producciones experimentales francesas, *La ejecución de Juana de Arco* (*Exécution de Jeanne d’Arc*, Georges Hatot, 1898) y *Juana de Arco* (*Jeanne d’Arc*, Georges Mèliès, 1900), mas no será hasta después de la primera década del siglo XX que el argumento sea estructurado obedeciendo la demanda del momento, feminizar y encumbrar “la gloria” bélica.



De izquierda a derecha: afiche creado por Haskell Coffin, invitando a las americanas a comprar “cupones de ahorro”; lo recaudado auspiciaba el papel de Estados Unidos en la I Guerra Mundial. Nótese el posicionamiento de lo femenino en la guerra, reducido a la compra y vista del mantenimiento del nicho familiar y, por supuesto, la patria. El ideal contrasta con el famoso afiche de “El Tío Sam” (James Montgomery Flagg, 1917), instando al varón a unirse a la milicia. La patria, por un lado dulce y amorosa, por el otro, fuerte e inflexible.

Con *Juana, la mujer* (*Joan, The Woman*, 1917) Cecil B. DeMille, recordado director de *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1923 y 1956) y *Cleopatra* (*Cleopatra*, 1934), monta un documento inmanentemente panfletario pro intervención estadounidense en la Primera Guerra Mundial: la barricada inglesa decide mandar al frente enemigo a uno de sus hombres a una misión suicida para salvar el territorio francés, es cuando el soldado protagonista —inglés— recibe la visita espiritual de la Santa, infundiéndole valor a través de su propia historia y sacrificio. Juana, cuyo martirio y ejecución fue de motivación política, ahora es instrumento político de justificación disfrazada de agente inspiración ante la declaratoria masiva de guerra —Reino Unido, Portugal e Italia— a Alemania.

El esquema es reproducido en la adaptación de Victor Fleming (*Gone with the Wind* y *The Wizard of Oz*, ambas de 1939); Norteamérica no podía permitirse corromper los valores político-morales y religiosos, bastiones podridos en la sociedad de Juana de Arco y la agonizante Edad Media, y menos en un 1948 contrastante entre pruebas nucleares y la Declaratoria Universal de los Derechos Humanos el 10 de diciembre en Nueva York. ¿Resultado? La idílica Ingrid Bergman imposible de imaginar guerreando en la piel de la joven soldado de 19 años a sus 33 años reales. Bergman, sin embargo, repitió personaje en el oratorio de Paul Claudel y en cine de la mano de su entonces marido Roberto Rossellini en *Juana de Arco a la hoguera* (*Giovanna d'Arco al rogo*, 1954).

Debo recalcar, no todo el potencial histórico-narrativo de la Juana fílmica obedece al fin manipulador. Los últimos proyectos, a la vez curiosos, llevan consigo una carga simbólica potente. Bruno Dumont había ya sublimado la vida de Juana retomando su infancia bajo la óptica del musical en *Jeanette, l'enfance de Jeanne d'Arc* de 2017, pero sería con *Jeanne* de 2019 donde culmine el propósito: coloca a una niña actriz —Lise Leplat Prudhomme— en el foco protagónico del despiadado juicio en la catedral de Notre-Dame d'Amiens, ofreciendo al espectador un retrato humanizado de lo que Juana de Arco era realmente, una mujer valiente pero a fin de cuentas una niña, coincidiendo incluso en nuestro entorno y la saga de niñas activistas de la historia actual con Malala Yousafzai o Greta Thunberg: “[...] el análisis de un suceso, una investigación sobre cómo se ha producido, les permite revelar cosas no dichas y mostrar el reverso de una sociedad, desempeñando tal suceso una función reveladora, un síntoma” (Ferro, 2008: 10).

Dumont manipula la fuerza narrativa a través de la monstruosidad de los jueces e inmensidad de los escenarios, intencionados recursos para enaltecer la villanía de éstos contra la inocencia de la niña guerrera cuyos planos en picado enuncian la permanente conexión con Dios y las voces de sus guías espirituales.

Todo esto, en suma, es herencia de la poética gráfica de Carl Theodor Dreyer, poseedor de la sensibilidad necesaria para exaltar la presencia maligna en los entes corrompidos interna y externamente de su carne.

Entrando en el ambivalente diálogo de las vanguardias artísticas rigiendo los mundos sensibles y de las ideas, Dreyer<sup>70</sup> comienza su labor fílmica a través del periodismo, redactando intertítulos y una prolífica carrera como guionista, posteriormente encumbra su poética cinematográfica con títulos como *El presidente* (*Præsidenten*, 1918), *Páginas del libro de Satán* (*Blade of Satan bog*, 1919), *Deseo del corazón* (*Mikaël*, 1924), *La novia de Glomdal* (*Glomdalsbruden*, 1926), entre otras.

El Autor cuestiona (y se cuestiona) los valores fílmicos, artísticos, filosóficos y religiosos: los escenarios de simetría perfecta entran en conflicto con los ángulos en distorsión y su cámara de primigenio dinamismo, la intolerancia y el diálogo bondad/maldad permean el tratamiento diegético cual huella de la orfandad y estricta crianza religiosa y, aun más, la tópica femenino-materna en recuerdo de Josephine Nilsson,<sup>71</sup> su madre biológica, quien le abandona y después muere consecuencia de un aborto mal practicado.

El guionista y director danés conjuga el quehacer cinematográfico y la explosión patriótica en *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928). Gracias a un cerillo descabezado,<sup>72</sup> Juana triunfa como tópico cinematográfico a emprender frente a María Antonieta y Catalina de Médicis, reforzando la idea en darle rostro tras su canonización el 16 de mayo de 1920, producto (in)directo de la victoria del bloque Aliado sobre Alemania; la documentación y selección de reparto le demoran cerca de dos años, teniendo muy claro el fin cardinal: “[...] abstraerse de la realidad, para reforzar el contenido espiritual de su obra, ya sea éste de orden psicológico o puramente estético. En definitiva —concluye— el arte debe describir la vida ‘interior’ no la ‘exterior’” (Dreyer, 1999: 91).

El propósito *dreyeriano* no era realizar una cinta histórica, mas el primer baluarte nace del estudio y extracción de las actas originales del juicio de Juana, encuadre-prólogo de las fojas con la transcripción de los interrogatorios acaecidos en el año de proceso en su contra.<sup>73</sup> Toda la literatura, es decir, los intertítulos, serán las palabras de la mismísima Doncella y los inquisidores.

La siguiente trascendencia anida en la visualización: “Dreyer había logrado con ello un método ascético: cuanto más cerrada espacialmente está la imagen [...]

---

<sup>70</sup> 3 de febrero de 1889-20 de marzo 1968, Copenhague.

<sup>71</sup> *Præsidenten*, su ópera prima, es totalmente autobiográfica: “Dreyer eligiese esta historia teniendo muy presente su experiencia personal, su condición de hijo natural de una mujer que acabó suicidándose debido a que ninguno de los hombres a los que amó quiso unirse a ella [...] su particular e íntima herida le impulsaría a ello con perfecto conocimiento de causa” (Vidal Estévez, 1997: 74).

<sup>72</sup> Dreyer debía realizar un filme en asociación con la Societé Générale de Films pero “[...] como no se llegaba a un acuerdo [...] lo decidimos por el método de las cerillas. Tiramos de las tres cerillas. La que quedó en mi mano [...] era la de Juana de Arco” (Dreyer, 1970: 123).

<sup>73</sup> El proceso de Juana de Arco duró exactamente un año desde su captura el 24 de mayo de 1430 en Compiègne hasta su condena el 24 de mayo de 1431 en Rouen.

más apta es para *abrirse* a una cuarta dimensión que es el tiempo, y a una quinta que es el Espíritu” (Deleuze, 1983: 35). Parte de la potencia del filme recae en el uso de primerísimos primer y Primeros planos donde, a mayor empleo y combinación de técnicas, la inmanencia se condensa, incitando al extrañamiento más profundo. La cámara, dinámica y empática, conduce al visionado heterodiegético apoyado en los intertítulos, la música –a pesar de su carácter silente; se ahondará en este aspecto posteriormente– y la puesta cuasi teatral.

VISUALIZACIÓN		
Plano	Descripción	Fotograma
Primerísimo primer plano	Rostro de Juana = pureza Rostro inquisidores = monstruosidad	
Plano general	Jueces y otros personajes Tribunal Ejecución	
ÁNGULOS		
Picado	Juana = miedo, maltrato, vulnerabilidad, humillación	
Contrapicado	Jueces = brutalidad	

<i>Cenit</i> invertido	Apertura del castillo hacia la ejecución = presencia de Dios	
Holandés	Juana ha cambiado de opinión = inestabilidad	
<b>MOVIMIENTOS DE CÁMARA</b>		
<i>Zoom in/out</i>	Soldado acusándola	
<i>Travelling</i>	Descripción general del entorno con sus primeros personajes	

Fotogramas del filme *La pasión de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928)  
La tabla es de elaboración propia

La luz y la pintura de herencia expresionista contribuyen a la paleta de grises lechosos de una Juana indefensa o los blancos y negros contrastantes de los jueces carcomidos en desprecio donde “[...] constantemente se están posando las moscas que abundan en el sitio del juicio” (Ortega Mantecón, 2017: 52), el vaivén de fuerzas brutales en un juicio ya perdido de antemano, matizando el efecto psicológico de

los seres repulsivos<sup>74</sup> contra la luz pura y blanca de la Santa, más aún, el brillo de las lágrimas, porque sí, “Dichosos los que lloran, porque serán consolados” (Mateo 5: 4).

El danés busca explotar lo barbárico del juicio con el montaje lírico lineal y el tiempo condensado en elipsis de reducción, sintetizando veintinueve interrogatorios en una sola jornada, sin embargo, resalta ésta “[...] insistencia en el rostro y en el cuerpo divino atormentado por los sufrimientos” (Eco, 2007: 49) como la *Erótica del Dolor* presente desde el Barroco a la actualidad. Al respecto, Julia Kristeva señala “[...] las mujeres viven su sufrimiento menos en el temor obsesivo de la muerte que en el tiempo del nuevo comienzo, de la eclosión. Se adaptan [...] lo destilan hasta el suicidio” (2009: 135).

La matriz de conocimiento ha dado imagen y rostro al suceso sin documentación gráfica del momento exacto. El desnudo rostro de Marie (o Renée Jeanne) Falconetti<sup>75</sup> encumbra la maltratada figura de la campesina analfabeta de Domrémy desmitificando aquella otrora guerrera de la que poco o nada queda, amalgama del Antiguo y Nuevo Testamento: libertadora de Orleans como Moisés, manso cordero al sacrificio como Jesucristo. Quizá ésta es la furia del obispo Pierre Cauchon y los censores de la cinta de Dreyer, la postura patriarcal teocentrista radical no puede aceptar aún en el siglo XX la santa misión encargada y encarnada, ningún mártir debe ser símil de Cristo, y menos sí de una mujer se trataba.

Nada es azaroso en el arte. El paralelismo iconográfico con Jesús funciona dentro y fuera del documento fílmico: en la tradición católica puede hallarse la plegaria dedicada a la Santa ascendiéndola no a mística, virgen o mártir entregada a Dios, sino a HERMANA de Cristo;<sup>76</sup> en la inmanencia el paratexto primero es nada menos que “LA PASIÓN...”, periodo entendido por excelencia en el ciclo del naciente

---

<sup>74</sup> Luis Buñuel en su reflexión a la cinta hace alusión a los poros dilatados de los jueces, comparándolos con pozos de eterna perdición y vacío.

<sup>75</sup> 21 de julio de 1892 (Patin, Francia)-12 de diciembre de 1946 (Buenos Aires, Argentina). Falconetti pone fin a su vida al igual que la novel Jean Seberg, interprete de Juana en el filme *Saint Joan* de 1957.

<sup>76</sup> La plegaria es la siguiente: Amada y gloriosa Santa Juana de Arco, mi patrona especial, amiga y hermana en Cristo. En este día vengo delante de ti para agradecerte los favores que has obtenido para mí y mi familia y para pedirte tu continua intercesión junto con la Virgen María ante Jesús / Ayúdame a luchar las batallas que Dios me envía todos los días con el mismo coraje y dedicación que tuviste. Aunque mis batallas pueden ser más pequeñas y diferentes a las que tú fuiste llamada, necesito la gracia para rendir mi voluntad a la de Dios todos los días / Así como llevaste una armadura física, ayúdame a ponerme la armadura espiritual a la que San Pablo nos invitaba a llevar y así permanecer siempre en estado de gracia / Acompáñame en mi hora postrera para que pueda entrar en la eternidad con fe en la divina misericordia de Dios sin importar la clase de muerte que me depare su voluntad / Ayúdame a mantener mi vista en Jesús, en su crucifixión y en María Inmaculada. Obténme la señal de la gracia que necesito en esa hora con el honor y privilegio de estar cerca de ti en la corte celestial junto con mi familia, San José y todos los santos y ángeles, alrededor de los tronos de Jesús y María por toda la eternidad / Santa Juana, virgen y mártir, ruega por mí. Amén.

*Jristos*<sup>77</sup> desde la Última Cena hasta el Santo Entierro, comprendiendo también los Misterios Dolorosos intermedios. La cinta potencializa los elementos en simbolismos varios:

- ESPACIO DE LO SAGRADO: Dreyer atina a realizar un encuadre *insert* dentro de la celda de Juana. Tras el interrogatorio, la Doncella destruida física y mentalmente encuentra consuelo en una imagen proyectada: la sombra de la Cruz. La Liminalidad<sup>78</sup> está preparando a Juana. Calabrese detalla: “[...] el espacio puede manifestar [...] la representación de los llamados ‘ritos de paso’ ” (2001: 100). Recuérdese la monstruosidad antes mencionada de los jueces; en este plano termina por concretarse cuando el juez Loyseleur al salir de la celda pisa la mencionada Cruz.



Fotogramas del filme *La passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928).

- LOS DOLOROSOS: visualmente hace ahínco en las advocaciones dolorosas plásticas, tanto marianas como nazarenas. La iconografía remite al *Ecce*

---

<sup>77</sup> “Traducción griega de *Mésiah*, término que a su vez es una transcripción griega de la palabra aramea ‘el ungido del Señor’ ” (Duchet-Suchaux, 2009: 135-136).

<sup>78</sup> Según Victor Turner es el “[...] modo de existencia de un umbral espacial entre dos conjuntos determinados” (Calabrese, 2001: 100).

*Homo* del siglo XVI en la división del *Vir Dolorum* o *Varón de Dolores*: Jesús<sup>79</sup> espera la degradación, paciente, su mirada llena de lágrimas pulula en lo etéreo, el abandono de Dios y de sí mismo, recreándose en los atributos del suplicio. La Corona de Espinas/Paja es la comunicación o el paso a la salvación mediante el sacrificio de la parte racional humana, la cabeza; el Cetro/Flecha la muerte llegando, la culminación espiritual del ser más alto y verdadero.



Fotogramas del filme *La passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928).



De izquierda a derecha: *Ecce Homo* por Bartolomé Esteban Murillo (óleo sobre lienzo, 1680. Colección privada). *Vir Dolorum* –*Varón de Dolores*– por Miguel y Jerónimo Francisco García (terracota policromada, 1790. Catedral de Cádiz).

---

<sup>79</sup> La sangría practicada a Juana bien puede ser un guiño al rito de la Eucaristía, manifestando ya el pacto a punto de concretarse con el sacrificio. También es de vital importancia señalar que, en la estaca donde será quemada, se cuelga un letrero denunciando la condena al igual que Jesús en la cruz –INRI–.

- CRÁNEO: otro símil con Jesús (*Homo Deus*) es la rápida aparición de un cráneo previo a la primera sentencia, clara referencia al Gólgota —Monte de la Calavera— y a Adán (*Homo Caelestis*) quien, según la cosmogonía cristiana, fue enterrado ahí y exhumado en el momento de la crucifixión.
- KENOSIS: La Juana de Falconetti llega al extremo de la masedumbre dando ella misma las cuerdas con las que será atada a la estaca, arremangándose y poniéndose en sitio sin el mínimo sometimiento. El sufrimiento soberano sí se logra con la autohumillación del ser místico hacia la victoria culminante: la libertad prometida en los cielos por sus voces pero, sobre todo, la vista de una Francia liberada.

Enmarcada en sus obvias limitantes, la musicalización del cine silente era ejecutada en vivo, teniendo *La pasión...* varias partituras: los trabajos de Leo Pouget y Victor Alix —coros con orquestación— y el de Joseph-Marie Lo Duca retomando movimientos de música clásica —Tomasso Giovanni Albinoni, Antonio Vivaldi y Johann Sebastian Bach—, ambos ensambles fueron descartados por Dreyer. Fecundos han sido los nuevos acercamientos al texto cinematográfico con tratamientos desde el enfoque clásico-religioso hasta los electro-pop resaltando nombres como Nick Cave o Rob Byrd. Pueden encontrarse más de quince propuestas de interpretación musical.

Sin embargo, la puesta en escena del proyecto *dreyeriano* remata en 1994 con la incorporación de *Voices of Light*, pieza musical atemporal creada por Richard Einhorn. Al igual que Dreyer, el compositor llega azarosamente a Juana y su intencionalidad creadora dista del propósito religioso, aunque se guía en textos<sup>80</sup> de místicas, mártires y cartas dictadas por la mismísima Juana.

La música también depara mensajes en la inmanencia. El sonido, simbólico y empático, decanta en la imagen de la niña Juana, en el campo, escuchando las campanadas que ‘activan’ las voces celestiales. Einhorn viaja a Domrémy y graba esas mismas campanas. Sí, eso que escuchamos junto a Juana camino a su ejecución es la grabación de las campanas voces de Dios y sus santos, protegiendo su fe y corazón<sup>81</sup> hasta el último momento. En el cuerpo de la pieza, ‘las voces’ serán emuladas con los coros.

La cinta fue estrenada el 21 de abril de 1928 en Copenhague manteniéndose cinco semanas más en las salas. El éxito, aunque limitado, no la exenta de críticas y censura por el brazo más conservador del catolicismo en Francia gracias al montaje

---

<sup>80</sup> Algunas de sus fuentes son las crónicas de Hildegard von Bingen, Na Prous Boneta, Santa Perpetua, Christine de Pizan, Angela of Foligno y Margaret Porete.

<sup>81</sup> Por alguna razón, el filme no terminó como la leyenda que de Juana se rescata, aunque dicha escena sí existe en el guion original. Ésta dicta que lo único en no quemarse fue el corazón de Juana, aún después de varios intentos consecutivos; los verdugos, horrorizados de su acción al ejecutar a una Santa, terminan por arrojar el órgano a las aguas.

en la sala de tortura, el haber despojado a Juana del halo místico-bélico y una supuesta visión luterana de la historia. Irónicamente tras dos incendios el metraje se recupera después de suponerse perdido en su totalidad, primero en 1952 por Lo Duca y después en 1984 en un psiquiátrico noruego.

A modo de conclusiones primeras, *La pasión de Juana de Arco* es un filme total, deconstruido y entendido en su propia abstracción, ejemplo culminante de fuerza visual expresionista, del todo integrado entre imagen inmanente más imagen trascendente, música, usos técnicos, verosimilitud a partir de la adaptación del manuscrito original del juicio e incluso del año de su estreno, 1928, coincidiendo con el nacimiento de varios procesos de comunicación trasatlánticos... ¿por qué es importante? Juana de Arco es patrona de los presos por su fe, las milicias francesas, las violentadas sexualmente y, precisamente, las comunicaciones.

La elección *dreyeriana* no es azarosa. Retoma únicamente el juicio en vista hacía la humanización cruel y rigurosa de todas las aristas, develando la real esencia de cada personaje en el drama: la Juana santa y bruja había desplazado a la joven campesina capaz de sentir pavor, vencida en el temor de su carne y las voces de sus santos que ahora parecieran no escucharle; los inquisidores —Iglesia— y los ingleses —política— se adueñaron de su leyenda con fines panfletarios cuando fueron ellos quienes le humillaron y condenaron.

Dreyer quería exponer el sacrificio físico y mental, revelar el martirio de la virgen obviando toda elipsis de contenido con el cuerpo carbonizado atado a la estaca, castigada, juzgada y llevada hasta la muerte en sublimación del destino de su propia madre, incluso, de la humanidad de su tiempo, el venidero, el dolor de los espectadores.

## Bibliografía:

- Anónimo (21 de marzo de 2021). Entrevista a Richard Einhorn, compositor de 'Voices of Light'. *Mostra de Cinema Periférico*. Disponible en: <https://n9.cl/jmtl4>
- Anónimo (05 de abril de 2021). Santa Juana de Arco 1412-1431 Oraciones. *Devocionario católico*. Disponible en: <https://n9.cl/hyt0x>
- Becker, U. (1996). *Enciclopedia de los símbolos*. España: Ediciones Robin Book, S.L.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. España: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Cómo se lee una obra de arte*. España: Cátedra.
- Carmona, R. (2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*. España: Cátedra, Colección Signo e imagen.
- Casals Meseguer, J. M. (2020). *Juana de Arco*. México: RBA.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. España: Paidós Comunicación.

- \_\_\_\_\_ (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. España: Paidós Comunicación.
- De Paula Morell, P.F. (1949). *Flos Sanctorum de la familia cristiana*. Argentina: Editorial Santa Catalina.
- Dreyer, C. T. (1970). *Juana de Arco. Dies irae. Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico*. España: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Reflexiones sobre mi oficio. Escritos y entrevistas*. España: Paidós.
- Duchet-Suchaux G. y M. Pastoureau (2009). *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. España: Alianza Editorial.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. España: Random House Mondadori.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. España: Akal.
- Kristeva, J. (2009). *Esa increíble necesidad de creer. Un punto de vista laico*. Argentina: Paidós.
- Luna, E. (10 de abril de 2021). Juana de Arco. *El antepenúltimo mohicano*. Disponible en: <https://n9.cl/jxgkj>
- Revilla, F. (2007). *Diccionario de iconografía y simbología*. España: Cátedra.
- Vidal Estévez, M. (1997). *Carl Theodor Dreyer*. España: Cátedra. Signo e imagen/Cineastas.
- Olivera Ravasi, J. (16 de abril de 2021). Actas del proceso de Santa Juana de Arco. *Que no te la cuenten*. Disponible: <https://n9.cl/8f9lh>
- Ortega Mantecón, A. (2017). La pasión de Juana de Arco. En Zamorano Rojas, A. D. y Ortega Mantecón, A. (coords.) *Cinema 24*. México: Editorial Notas Universitarias, S.A. de C.V.



# La teoría marxista en el filme *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936)

Alfonso Ortega Mantecón<sup>82</sup>

## A manera de introducción

En la actualidad, resulta complejo encontrar alguna disciplina o manifestación artística que no haya sido influenciada por el marxismo, y el cine no es la excepción de esto. A pesar de que las bases de esta corriente ideológica nacieron en el siglo XIX, sus remanentes siguen encontrándose vigentes en la actualidad e, incluso, se siguen creando y centrando estudios, investigaciones y teorías que se desprenden, de manera directa, de la base ideológica fundada por Karl Marx.

En ocasiones, llega a pensarse que el marxismo podría ser resumido como una teoría que únicamente habla de la existencia de dos grupos sociales que se encuentran inmersos en un constante sistema de opresión y represión en donde uno de los involucrados —el opresor— busca obtener algún provecho del otro —el oprimido. Sin embargo, los postulados e ideas del marxismo van más allá de esta simple enunciación centrada en esta dicotomía difundida ampliamente.

Como se mencionó en el primer párrafo de este texto, el marxismo —además de haber permeado en diferentes disciplinas de carácter académico— logró insertarse también en el quehacer artístico, esto a través de la representación o utilización de ciertos elementos de la teoría marxista en la pintura, la música, así como en las tramas o en las diégesis de obras de teatro, novelas o películas.

En el presente artículo se hará una revisión del largometraje *Tiempos modernos* del director y actor Charles Chaplin, filmado en 1936. Dentro de esta aproximación, se buscarán destacar los elementos de la teoría marxista que se presentan dentro de la diégesis de este filme, los cuales son abundantes y cuya identificación parte de lo enunciado por Marx en *El capital* (1867).

A manera de hipótesis podría plantearse que la película *Tiempos modernos* cuenta con una gran carga de elementos teóricos marxistas dentro de su trama, por lo cual podría considerarse que el director-actor-guionista Charles Chaplin se sustentó en la obra de Karl Marx —*El capital* (1867)— al momento de la pre-

---

<sup>82</sup> Doctor en Humanidades en la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico. Maestro en Arte Cinematográfico y Licenciado en Historia y en Comunicación. Sus líneas de investigación son los géneros cinematográficos, las relaciones entre el cine y la historia, así como la representación femenina en el séptimo arte. Ha publicado varios artículos y capítulos de libros en torno al análisis cinematográfico. Coordinó los libros *Cuando el futuro nos alcance. Utopías y distopías en el cine* (2018) y *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte* (2020). Es autor del libro *Sedución y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine* (2021).

producción de la película, esto con un objetivo y sentido crítico hacia el sistema de producción capitalista.

## Sobre el filme

Como bien es sabido, en el cine del director y actor Charles Chaplin siempre ha existido una gran crítica a la sociedad capitalista y a otras circunstancias del acontecer internacional, siendo *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940), la principal exponente de la sátira-crítica que hace el cineasta al mundo que lo rodea (siendo en ese caso una parodia-crítica al régimen de Adolf Hitler).

En el caso de *Tiempos modernos*, la historia se centra en un obrero que se enfrenta a los problemas de la industria —y del capitalismo mismo— durante la época de la Gran Depresión (posterior a 1929). Dentro de los obstáculos que se presentan en el camino del protagonista se encuentra el mismo ambiente dentro de las fábricas donde llega a laborar, la opresión de la policía hacia las huelgas o manifestaciones obreras, la pobreza misma, así como la discriminación, entre otras circunstancias.

En la película se retrata a una sociedad en decadencia en donde se destacan dos mundos completamente polarizados: 1) el de los obreros y de la clase baja, luchando por su supervivencia y 2) la clase alta o burguesa que vive a expensas del primer grupo, situación que se abordará en las siguientes páginas.

De manera muy general, la trama del filme presenta cómo un obrero tiene varios problemas dentro de la fábrica donde labora, siendo su torpeza la desencadenante de muchos de los inconvenientes a los que se enfrenta. Este personaje se encuentra destinado a desempeñar un monótono trabajo durante toda su jornada laboral, la cual consiste en girar dos tuercas de diferentes materiales que continuamente circulan frente a él en una cinta eléctrica.

Gracias a lo monótono de su trabajo y a las situaciones inhumanas en el que éste se desarrollaba, el protagonista enloquece, por lo que es recluido por unos cuantos días en un hospital psiquiátrico. Evidentemente, esto mismo hizo que perdiera el puesto que tenía en la fábrica donde laboraba. Una vez que es dado de alta, se involucra en una manifestación de obreros y es detenido por la policía y llevado a la cárcel.

Mientras tanto, el filme introduce también la vida de una vagabunda que, constantemente, roba comida a los mercaderes para poder alimentar a su padre desempleado y a sus dos hermanos menores. Su padre muere en una balacera entre manifestantes y la policía, dejando a su familia desprotegida. Las autoridades acuden a llevar a las tres hijas a un albergue, pero la hija mayor logra escapar.

El antiguo obrero logra salir de la cárcel y se encuentra con la vagabunda, a quien ayuda a escapar de la policía que la persigue. Se suscita una relación entre ambos personajes en donde comparten el deseo de iniciar una nueva vida juntos y

alcanzar cierta solvencia económica. Sin embargo, las huelgas impiden que el protagonista logre colocarse, nuevamente, en una fábrica.

Gracias a la ayuda de la vagabunda, el protagonista logra encontrar un trabajo en un restaurante, trabajando como cómico y como cantante, mientras que ella funge como mesera del lugar. La aparente estabilidad y paz en la que se encontraban en el restaurante se ve quebrada con la llegada de la policía al lugar, con la orden de apresar a la vagabunda por haber escapado de la justicia. Los dos personajes principales deciden abandonar el lugar —y con ello la supuesta estabilidad— y comenzar, de nuevo, la búsqueda de lo que tanto anhelan: la felicidad.

En el aspecto técnico, es posible encontrarse con una película híbrida en lo que se refiere a la inclusión del sonido directo dentro de la producción. Charles Chaplin fue uno de los principales opositores a la incorporación del sonido a las producciones cinematográficas. Sin embargo, conforme la transición de lo silente a lo sonoro fue presentándose, este director y actor terminó cediendo e incorporando algunos elementos sonoros a sus producciones. En el caso de *Tiempos modernos*, es posible encontrar algunos sonidos dentro del filme como lo pueden ser los emitidos por la maquinaria y el mismo canto del protagonista al final de la obra cinematográfica. No obstante, la inclusión de estos elementos no implicó la desaparición de algunos recursos del cine silente como el uso de una pantomima extrema por parte de los personajes para darse a entender —algo muy característico de la comedia *slapstick*— o los intertítulos.<sup>83</sup> Por esto mismo, el filme puede ser considerado como una de las últimas obras de una época dentro del cine, un momento en donde —al igual que sus protagonistas— Charles Chaplin, termina cediendo ante la modernidad misma.

En palabras de Jeffrey Vance:

*Tiempos modernos* es un filme cuyo significado y mensaje se comprende mejor en la actualidad que en la época en que fue estrenado. La manera en que se representó al siglo XX resulta adelantada para su tiempo, la lucha para evitar la alienación y para preservar a la humanidad dentro de un mundo moderno y mecanizado refleja, profundamente, problemas que se presentan en el mismo siglo XXI. Las tribulaciones de la vagabunda en *Tiempos modernos* y el caos cómico que se produce deben proporcionar fuerza y comodidad a todos los que se sienten como desamparados engranajes en un mundo sin control (s.f.: 1).

Siguiendo este hilo, la vigencia de los temas que son abordados por Charles Chaplin y su mismo reflejo en ciertas características presentes en el siglo XXI hacen que el tema del filme pueda ser considerado como algo universal y clásico a la vez, algo

---

<sup>83</sup> Dentro del lenguaje cinematográfico, se conoce como intertítulos a las pantallas de texto que se presentaban en las películas silentes en donde se describía qué estaba ocurriendo, se brindaba un contexto a las acciones o se escribían los diálogos que estaban teniendo los personajes en ese momento.

que no ha envejecido hasta convertirse en obsoleto, sino que sigue siendo un discurso comparable y equiparable con la realidad de la humanidad contemporánea.

### ***La teoría marxista dentro de Tiempos modernos***

La diégesis o trama de la película *Tiempos modernos* se encuentra sustentada por numerosos elementos provenientes de la teoría propuesta por Karl Marx en su obra *El capital*. En específico —como se verá a continuación— se presta especial énfasis a lo que se refiere al papel del obrero dentro del método de producción y a las desventajas en que éste se encuentra como parte del sistema capitalista.

Desde los primeros intertítulos de *Tiempos modernos* se construyen estos nexos o vínculos entre el contenido de la diégesis y la teoría marxista. En específico, se introduce a la película mediante la siguiente frase: “Una historia sobre la industria, la iniciativa individual y la cruzada por conseguir la felicidad” (Chaplin, 1936). La película y su respectivo mensaje podría sintetizarse en estos tres elementos que pueden fungir como los cimientos de la narrativa misma: 1) la industria, 2) la iniciativa individual y 3) la lucha por la felicidad.

Después de este intertítulo se presentan dos breves y fugaces imágenes que gozan de gran simbolismo dentro de los postulados ideológicos del filme de Chaplin. La primera de estas imágenes consiste en un gran número de ovejas corriendo hacia la misma dirección y sin mucho espacio que las separe entre sí. La segunda imagen goza de una construcción semejante, sólo que los animales han sido reemplazados por hombres que salen de la estación del metro rumbo a sus respectivos sitios de trabajo.



**Imagen 1.** Fotogramas de la película *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936).

El hecho de que se esté equiparando a los hombres con ovejas bajo esta estrategia de contraposición visual propia de un montaje cinematográfico intelectual —con

ciertos nexos a lo realizado por Sergei Eisenstein en *El acorazado Potempkin* (1925) o en *La huelga* (1925)— da pie a numerosas lecturas. La primera de ellas, *ad hoc* a los postulados marxistas, podría entenderse como el hecho de que los hombres, al igual que las ovejas, son acarreados y conducidos por un pastor —en el caso de los obreros sería por el capitalista o el jefe de la fábrica— para que desempeñen las actividades que tienen planeadas para ellos. Mientras que las ovejas sirven a un pastor, “el obrero trabaja bajo el mando del capitalista, a quien pertenece su trabajo” (Marx, 2015: 168).

Asimismo, resulta factible apelar al hecho de que las ovejas podrían estarse dirigiendo al sitio en donde serán trasquiladas y se aprovechará su lana. Paralelamente, los obreros están dirigiéndose a sus respectivos sitios de trabajo en donde entregarán su fuerza de trabajo al capitalista correspondiente. En ambos casos, las situaciones son similares si se considera la teoría marxista. Ni las ovejas, ni los obreros obtienen la gratificación suficiente y necesaria por la actividad que realizan, lo que los lleva a estar en situaciones similares y cien por ciento equiparables. Las ovejas serán alimentadas y atendidas para la próxima trasquila, mientras que el obrero recibirá un salario con el que deberá comprar el valor de sus medios de vida a otros representantes de la burguesía imperante en el sistema (Marx, 2015: 665).

Después de esta breve secuencia introductoria cargada de un gran simbolismo, se introduce directamente al espectador al ambiente existente dentro de una fábrica y a las actividades que ocurren dentro de ella. En primera instancia, se presenta al director o presidente o gerente de la fábrica, un individuo que se dedica únicamente, a vigilar que el nivel diario de producción sea el suficiente y necesario para “cubrir” la cuota del día. A este individuo se le ve ubicado cómodamente en una oficina en donde se dedica a diferentes actividades para pasar el tiempo mientras presiona, constantemente, a los obreros. Se le ve armando un rompecabezas, siendo atendido por una secretaria quien le lleva su desayuno y leyendo los periódicos que tiene a su disposición.

Nuevamente, en *Tiempos modernos* se presenta una contraposición simbólica. Tras ver al director de la fábrica en un día habitual de trabajo, se presenta, en sí, el trabajo de los obreros en el mismo lugar, lo que contrasta fuertemente con lo visto en los primeros minutos del largometraje de Chaplin.

Los obreros desempeñan una labor de manufactura de cooperación, según términos marxistas, en donde en un mismo sitio o taller —siendo éste la fábrica— se encuentran reunidos individuos con diferentes actividades asignadas y con labores individuales por cuyas manos debe pasar el producto hasta su debida terminación (Marx, 2015: 302). Todo esto bajo la supervisión del mismo capitalista. Este proceso es ejemplificado a la perfección por Chaplin, ya que se muestra a los obreros alineados frente a una banda eléctrica que irá llevando consigo los

materiales con los que los obreros deben trabajar rápidamente (como se aprecia en el siguiente fotograma).



**Imagen 2.** Fotograma de la película *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936).

Cada uno de los obreros desempeña una actividad específica e individual dentro de este proceso de manufactura de cooperación. Es decir, uno se encarga de insertar las tuercas, otro de girarlas y otro utilizará un martillo sobre la pieza con la cual se está trabajando. Todo esto a cierta velocidad indicada por el jefe de fábrica o el capitalista en cuestión. Por lo tanto, si uno de los obreros implicados en el proceso se retrasa o comete un error, éste repercutirá en el trabajo de los siguientes.

Los obreros deben dedicarse, enteramente a la labor que les fue asignada sin perder ni siquiera un segundo rascándose o bostezando, ya que algo tan banal como esto puede hacer que se retrasen en el proceso de producción de la mercancía en cuestión. Asimismo, si el dueño del capital lo cree conveniente, se encuentra en todo su derecho de reducir el tiempo de producción de la mercancía a través de la aceleración de la banda eléctrica y, por lo tanto, de forzar aún más a los trabajadores para que desempeñen su actividad correspondiente. Esto se debe, seguramente, al hecho de que “la plusvalía sólo se produce mediante un excedente cuantitativo de trabajo” (Marx, 2015: 179), lo cual se logra en el filme mediante la aceleración excesiva del proceso de trabajo de los obreros.

Se puede apreciar que dentro de la fábrica que es representada en *Tiempos modernos* se aprovecha cada segundo útil de la jornada laboral. Para ejemplificar esta situación, cada obrero cuenta con otro individuo de reemplazo con el que irá alternando actividades cada vez que éste se vea obligado a abandonar la línea de producción, como lo podría ser la necesidad de acudir al sanitario, por ejemplo. Además, esto puede dar a entender que cada obrero puede ser sustituido o reemplazado sin problema alguno. Nuevamente, esta situación es mencionada

dentro de *El capital*, en donde Marx llama a esto un sistema de relevos en donde los obreros son equiparables a caballos de trabajo que son “enganchados” una y otra vez en diversos momentos (Marx, 2015: 252) al gusto y antojo del capitalista.

Incluso, de manera algo paródica, un inventor acude ante el jefe de la fábrica a presentarle un producto que permitirá que los obreros sean alimentados por una máquina, sin que éstos abandonen su puesto en la línea de producción, bajo la promesa de que así se aumentará la producción y será innecesario el descanso de los obreros para que se alimenten y, siguiendo esta lógica, se evitará que sean improductivos para la fábrica durante estos momentos. Cada segundo o minuto es valioso para el capitalista y buscará aprovechar al máximo a los obreros. Respecto a esto, Marx llega a recuperar varios testimonios y comentarios de encargados de las fábricas que se mostraban indignados por tener que frenar la maquinaria durante la hora de la comida de los obreros (Marx, 2015: 221-222), por lo que la máquina inventada en el filme se encargaría de hacer frente a este “problema” para los dueños del capital.

Un factor importante en el filme que se vincula con lo mencionado en los párrafos anteriores, es el hecho de que ningún personaje de la película tiene un nombre propio, sino que únicamente se hace referencia o alusión a ellos por la actividad que desempeñan. Es así como el protagonista es conocido bajo el sustantivo de “el obrero” y la coprotagonista como “la vagabunda”. Este hecho que puede llegar a pasar desapercibido también podría gozar de una importante conexión con la teoría marxista, sobre todo lo que se vincula con el trabajo y la generación de la plusvalía a través de la explotación de los obreros. En cierto modo, los miembros de la sociedad capitalista representada en el filme son deshumanizados y desindividualizados hasta el grado de que no cuentan con un nombre propio, sino que únicamente son conocidos por el papel o rol que ocupan en el esquema capitalista.

Karl Marx llega a mencionar en su obra que el obrero pierde su individualidad al momento en el que trabaja para un capitalista. Marx le da un papel desindividualizante al trabajo; en cierto modo, da a entender que el proceso de trabajo hace anónimos a quienes se encontraron detrás de él y de las condiciones en que éste se dio. En específico, llega a hacer mención de que es imposible saber a través de la mercancía si en su proceso de fabricación se recurrió a la violencia o a prácticas denigrantes para los trabajadores, ya que en el producto que se encuentra bien elaborado se han borrado todas las huellas del trabajo anterior (Marx, 2015: 167). Siguiendo esta lógica, “el producto es ahora propiedad del capitalista, y no del productor directo, del obrero” (Marx, 2015: 168-169).

Esto último se aprecia claramente en *Tiempos modernos*. Una vez que se ha acabado de elaborar la mercancía con la que trabajan los obreros —se ignora qué producto es—, es imposible conocer la explotación a la que se vieron sometidos los trabajadores para culminar en tiempo y forma con la actividad que les fue

asignada. Además, el hecho de que todos los personajes carezcan de un nombre propio, ayuda a reforzar esta idea de que el trabajo fabril y bajo la opresión de un capitalista hace anónimos a los implicados y borra toda huella de individualismo de su respectivo trabajo.

Otro elemento de la teoría marxista que se aprecia en las escenas que tienen lugar en la fábrica, es la generación de una jerarquía de fuerzas de trabajo a la que, evidentemente, corresponderá una escala o gradación de salario entre los obreros. Es decir, dentro de la fábrica que es representada en *Tiempos modernos* es posible encontrarse con diferentes niveles de obreros y con múltiples actividades. Asimismo, hay trabajadores cuya función es controlar y coordinar a otros obreros subordinados a ellos. Es posible identificar y construir un organigrama empresarial encabezado por el capitalista o el jefe de la fábrica, le sigue el supervisor de la velocidad de producción, posteriormente el supervisor de las diferentes líneas y, finalmente, los obreros convencionales o peones. En palabras de Marx:

La manufactura desarrolla, por tanto, una jerarquía de fuerzas de trabajo, a la que corresponde una escala de salarios. Y si, de una parte, el trabajador individual se ve anexionado de por vida a una función unilateral, por otra parte, las distintas operaciones de los obreros tienen que adaptarse del mismo modo a aquella jerarquía de dotes naturales y adquiridas. [...] De ahí que la manufactura cree, en cada oficio, de que se apodera, una clase de obreros llamados trabajadores no calificados (2015: 314).

Evidentemente, conforme se va descendiendo en este presunto organigrama de la fábrica, es posible encontrarse con una mayor explotación laboral y una carga mayor de trabajo. Como bien lo llega a mencionar con cierta ironía mordaz Karl Marx en *El capital*, dentro del esquema capitalista, es necesario el trabajo de unos para que otros puedan descansar: “la laboriosidad de unos hace posible la ociosidad de otros” (2015: 575).

Dentro de este esquema, los contrastes entre los obreros y el jefe son evidentes. Éste se encuentra en una cómoda oficina desde donde ordena a los empleados el aumento o disminución de la velocidad de producción. Todo es controlado a través de unas pantallas que el jefe utiliza para vigilar a los obreros — una idea muy vanguardista para la época en que fue realizada la película— y darles las órdenes o reprimendas necesarias. Ante todo, en estas escenas se destaca que “las órdenes del capitalista en el campo de la producción se convierten ahora en algo tan indispensable como las órdenes de mando del general en el campo de batalla” (Marx, 2015: 296).

Es evidente la existencia de una relación opresor-oprimido dentro del esquema presentado en la fábrica de *Tiempos modernos*, en donde los obreros o

peones ocupan el puesto del oprimido y el jefe del lugar o los mismos obreros de mayor nivel llegan a ocupar el puesto correspondiente al opresor.

Para finalizar este apartado que corresponde a la vida dentro de la fábrica, en el filme se presenta otra interesante metáfora o alusión al comportamiento de los obreros. En el momento en que el protagonista —después de trabajar sin cesar— enloquece, éste toma una pistola de aceite y comienza a “aceitar” a los demás obreros del lugar. Esto podría ser interpretado de la siguiente manera: los obreros son obligados a trabajar sin descanso alguno sin contemplar sus necesidades básicas —como lo pueden ser alimentarse o acudir al sanitario—, como si realmente fueran una máquina más que puede trabajar sin pausa alguna, necesitando, acaso, un poco de aceite. Al momento en el que el protagonista comienza a aceitar a los demás obreros, se está dando a entender que son considerados por los capitalistas, como una máquina más, no como seres humanos.

Pasando a otra parte relevante del filme, resulta indispensable hablar del mundo en el que se encuentra situada la fábrica en donde el protagonista laboraba hasta antes de enloquecer. La ciudad descrita en el filme no se diferencia —a pesar de los años de separación entre uno y otro— mucho de las diferentes aproximaciones y descripciones que realizó Karl Marx de la sociedad industrializada y víctima del sistema capitalista. Incluso, la descripción que Marx realiza de ciertos elementos parecerían encajar a la perfección con lo que ocurre en *Tiempos modernos*, hecho que evidencia y demuestra la vigencia y solidez de la teoría marxista.

Un elemento importante que se destaca en el filme es la pobreza que afecta a gran parte de la población. Tanto obreros como vagabundos y otros sectores poblacionales luchan por sobrevivir ante las condiciones poco favorables. Los obreros se someten a la explotación dentro de fábricas para asegurar lo mínimo necesario para subsistir, mientras que los vagabundos se ven obligados a cometer algunos delitos —como el robo— para conseguir alimentos para sí mismos y sus respectivas familias. En la misma película se da a entender que es preferible estar en la cárcel que encontrarse en libertad, ya que en exterior se debe luchar por la supervivencia.

Ante todo, se trata de una sociedad de contrastes. Por una parte se retrata a una sociedad burguesa que subsiste sin muchas preocupaciones a expensas del trabajo de la clase obrera. Esta vida burguesa se representa a la perfección en las últimas escenas del filme, las cuales tienen lugar en un lujoso restaurante al que acude este sector poblacional dispuesto a consumir platillos exóticos. Por una parte, los obreros y los vagabundos luchan por conseguir un trabajo y el alimento necesario para sobrevivir, mientras que los miembros de la clase alta se preocupan por ordenar el platillo más extravagante del menú y por acudir a determinados espectáculos.

Bajo este esquema, el filme no permite visualizar una clase media, sino que únicamente se presentan estos dos grandes extremos. Siendo esto algo propio de la teoría marxista en donde únicamente se presentan a dos grandes actores dentro de este esquema: los opresores y los oprimidos, sin dar pie a figuras intermedias o polivalentes que lleguen, en determinados momentos, a ocupar ambos puestos.

Finalmente, resulta indispensable abordar un peculiar “llamado a la acción” que se presenta en esta película. En cierto modo, se aprecia lo que podría ser considerado un despertar de los obreros ante la situación desigual en la que se encuentran, lo que se aprecia con la aparición de huelgas, tomas de fábricas y manifestaciones en las que se exige libertad y unidad en las banderas y estandartes que cargan los inconformes.<sup>84</sup>



**Imagen 3.** Fotograma de la película *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936).

El obrero pareciera estar experimentando un despertar, un despertar en donde se ha dado cuenta de la opresión existente en el sistema laboral en el que se desarrolla, mismo que le ha permitido darse cuenta de que su trabajo no es realmente valorado y que él no resulta beneficiado al vender su mano de obra.

Sin embargo, los manifestantes son perseguidos por las autoridades y reprimidos, lo que da a entender las limitaciones a la libertad de expresión y de manifestación. Asimismo, resulta interesante que en la película se encarcela a los participantes en las marchas y protestas bajo la acusación de ser comunistas (una corriente ideológica que podría ser considerada como una descendiente o heredera directa de los ideales y principios marxistas).

---

<sup>84</sup> Como dato importante, las exigencias de libertad expresadas a través de banderas y estandartes se encuentran escritas en diferentes idiomas, lo que podría interpretarse como una situación que no es exclusiva del sitio en el cual se desarrolla la película, sino que se trata de una demanda global e internacional.

## En síntesis

Como ha podido apreciarse a través del recorrido realizado por diferentes momentos de *Tiempos modernos*, es posible percatarse de la presencia de numerosos argumentos e ideas provenientes de los ideales postulados otrora por Karl Marx, los cuales son enmarcados en el contexto de la Gran Depresión en una sociedad industrializada que podría situarse en cualquier parte del mundo.

Asimismo, lo presentado en el filme continúa gozando de vigencia y validez en la actualidad, situación que, factiblemente, se deba al discurso ideológico que subyace en la diégesis cinematográfica. La opresión laboral sigue encontrándose vigente en la actualidad, sólo que ésta ha cambiado de forma y de *modus operandi*, en palabras de Marx, “lo que distingue unas épocas económicas de otras no es lo que se hace, sino cómo” (2015: 164).

Finalmente, podría considerarse que lo representado en la película va más allá de una mera enunciación de los elementos teóricos postulados por Marx y de las observaciones críticas que él hizo del mundo que lo rodeaba, ya que dentro de *Tiempos modernos* se presenta un llamado a la acción en donde se invita a la clase oprimida a luchar por un trato digno y, como bien se enunció en el primer intertítulo del filme, a emprender esa cruzada para alcanzar la felicidad.

## Bibliografía:

- Chaplin, C. (director y productor). (1936). *Tiempos modernos* [película]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions.
- Marx, K. (2015). *El capital*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Vance, J. (s.f.). *Modern Times*. Library of Congress. Disponible en [https://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/modern\\_times.pdf](https://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/modern_times.pdf)



# El cine soviético durante la revolución guatemalteca (1944-1954)

Patricia Lepe<sup>85</sup>

## Introducción

Los aires de libertad y el rechazo a los dictadores, ideas emanadas de la Segunda Guerra Mundial provocó que estudiantes, jóvenes militares, élite y clase media de la ciudad de Guatemala, se lanzaran a realizar una serie de manifestaciones para la apertura de sus derechos como ciudadanos, lo que desembocó en la Revolución del 20 de octubre de 1944 y puso fin al régimen de trece años de Jorge Ubico, un dictador militar que generalizó el trabajo forzado para controlar a la población indígena en beneficio de la élite y terratenientes cafetaleros.

El primer gobierno revolucionario, encabezado por Juan José Arévalo, (1945-1951), benefició a la población con un Código de Trabajo y el seguro social. El segundo gobierno, dirigido por Jacobo Árbenz, (1951-1954), intentó conducir al país hacia el progreso cuando desafió a los grandes terratenientes y estableció el Decreto 900, que expropió la tierra ociosa de las grandes plantaciones del país con el fin de entregarla a los trabajadores e iniciar el tránsito hacia la modernidad capitalista.

Las libertades democráticas de la Revolución guatemalteca permitieron el acceso a otras culturas por medio del cine, el cual además de entretener, se presentó como una oportunidad para educar a una población que alcanzaba el 70% de analfabetismo. Surgió entonces la proyección del cine soviético en algunas salas de cine.

De acuerdo con una base de datos elaborada con las carteleras de cine publicadas en el periódico *El Imparcial*, entre 1944 a 1954, se proyectaron en la ciudad 5,553 películas. De estas el 62% correspondió al cine producido en Estados Unidos y el 23% al cine mexicano. El resto se diluyó entre el cine argentino con un 6%, el británico con un 4%, el español con un 2%, el italiano con un 2%, y el soviético con un 0.5%.<sup>86</sup> Recuperar la información sobre el cine soviético tiene la intención de conocer las reacciones que generó entre los enemigos de la Revolución, encabezados por Estados Unidos, la élite empresarial y la Iglesia Católica.

---

<sup>85</sup> Licenciada en Ciencias de comunicación por la Universidad de San Carlos. Actualmente está trabajando en su tesis de grado para obtener la Licenciatura en Historia, por la misma universidad. Ha participado en congresos nacionales y centroamericanos de Historia, Cine y Estudios Culturales y congresos internacionales como LASA y Americanistas. Sus líneas de investigación giran en torno a la historia con énfasis en el cine y la cultura.

<sup>86</sup> Durante la Revolución guatemalteca, se proyectaron las películas guatemaltecas *Cuatro Vidas*, (Giaccardi, 1949), *El sombrero*, (Andreu, 1951), *Caribeña*, (Baviera, 1952) y *El niño y la amenaza blanca*, (Reichenbach, 1953), como expresión de las primeras películas de ficción realizadas en el país.

Este artículo está dividido en cinco partes. La primera parte realiza una recuperación histórica de la situación del cine internacional y de las salas de cine en la ciudad para establecer un contexto. La segunda parte presenta el cine soviético proyectado en la ciudad de Guatemala. En la tercera parte, se recupera la película *En la arena del circo*, (Alexandrov, 1936) y se realiza un análisis histórico con apoyo de la teoría del francés Marc Ferro de la *Escuela de los Annales*, quien plantea que una película es “un revelador social, que no debe enmarcarse solo en el análisis de la sociedad que lo produce, sino debe abordarse como una fuente histórica que establece una relación con la sociedad que lo consume” (Ferro, 2005: 107). En la cuarta parte se realiza un análisis técnico cinematográfico y en la quinta parte se establece una relación del momento de su proyección en Guatemala.

### **Situación del cine internacional en Guatemala**

Desde el surgimiento y presentación del cinematógrafo en Francia en marzo de 1895, la repercusión que tuvo alrededor del mundo, se hizo realidad en Guatemala cuando un grupo de cineastas ambulantes de los hermanos Lumiere, llegaron el 26 de septiembre de 1896 y presentaron “el espectáculo del cinematógrafo en el Studio y Talles de Grabado en las Cien Puertas” (Yela, 1983: 1599), propiedad del italiano Carlos Valenti.

A partir de entonces, Valenti encontró en este aparato una oportunidad de negocio e importó desde Estados Unidos el vitascopio, para iniciar la proyección formal de películas provenientes del extranjero en el país. El surgimiento del cine guatemalteco fue posible al trabajo de los dueños de las salas de cine quienes se dedicaron a filmar procesiones religiosas o actividades estatales como las Fiestas Minervalias, en honor a la diosa romana de la sabiduría, durante el gobierno de Manuel Estrada Cabrera, (1898-1920).

El cine estadounidense, para ese periodo “no era apreciado porque el costo de importación y pago de impuestos las hacía muy caras, además de que no contaban con la simpatía de la población porque era considerado de inferior calidad” (Reat, 1916: 868). Sin embargo, con la llegada de los terremotos de 1917 y 1918, que destruyeron toda la ciudad, los empresarios estadounidenses aprovecharon la oportunidad para financiar la reconstrucción de las salas de cine a cambio de la proyección de sus películas, ganándose la simpatía de los empresarios locales. Fue así como se inició la hegemonía del cine estadounidense, el cual para “1934, alcanzó el 95%” (Film Daily Year Book, 1934: 1034).

Sin embargo, a partir de 1940, con el surgimiento del cine sonoro y la llegada de las películas en español, siendo las películas producidas en Argentina y México, las que arrebataron un porcentaje de la participación al cine estadounidense, algo que puede observarse en el siguiente cuadro sobre la procedencia del cine internacional.

Año	Estados Unidos	Francia	Argentina	México	Otros
1940	70%	5%	13%	10%	2%

**Cuadro No. 1**

PROCEDENCIA DEL CINE INTERNACIONAL PROYECTADO EN GUATEMALA

Elaborado con información de la *Revista Film Daily*, del 30 de abril de 1941.

Cuando el segundo gobierno revolucionario de Jacobo Árbenz, alcanzó la presidencia en 1951, la ciudad contaba con “al menos 428,913 habitantes”. (Cazali, 2014: 203). La ciudad “albergaba para 1952, veinte salas de cine” (Samayoa, 1953: 7), de las cuales diez se habían inaugurado durante los años revolucionarios como expresión de la expansión comercial y cultural que otorgaba la democracia.

Conjuntamente, la Dirección General de Estadística, “registró para el año de 1954 la venta de 8 millones 225,110 entradas al cine” (Boletín Octubre-Noviembre, 1957: 73), de los cuales el 70%, correspondía a entradas vendidas en la ciudad de Guatemala; es decir 5.9 millones, lo que nos permite conocer que el cine era la distracción preferida de la población. El cine al constituirse como el único medio de comunicación que además de reunir todas las artes, combinaba el sonido, la imagen, los efectos y/o el color, se transformó también en un instrumento educativo que construía una opinión pública homogénea sobre diversos temas.

El cine estadounidense mantuvo su posición hegemónica a lo largo de los diez años que duró el periodo revolucionario, pero tras la intención del gobierno de Árbenz de establecer un arbitrio municipal del 20% para regular los monopolios de las empresas cinematográficas que eran copropietarias de las salas de cine y de las películas que se presentaban, provocó que la *Motion Picture Association of America*, (MPAA), una organización estadounidense y dirigida por William Hays, entablara una huelga contra el gobierno guatemalteco al “no enviar películas a Guatemala a partir del 1 de noviembre de 1953, como expresión de rechazo” (Samayoa, 1953: 7).

### **El cine soviético proyectado en la ciudad de Guatemala**

La situación política que atravesaba Guatemala, con relación a la huelga de las empresas cinematográficas estadounidenses, se transformó en una oportunidad comercial para Gilberto del Valle, quien abrió a principios del año de 1954 “una empresa para importar y distribuir propaganda rusa, la cual llegaba vía Checoslovaquia” (CIA, 1954: 1).

Aunque esta actividad empresarial como ya se dijo, era la expresión de los aires democráticos, los estadounidenses vieron este hecho como el inicio de una avanzada cultural de carácter comunista, que podría empoderar a los espectadores, quienes como ciudadanos con conocimiento pleno de sus derechos podrían reforzar el espíritu de la revolución, defender su causa y continuidad.

Se tiene registro de que Del Valle importó dos películas soviéticas: *El gran concierto*, (Stroyeva, 1953), y *En la arena del circo* las cuales se exhibieron el 2 y 9 de enero de 1954 en el Teatro Lux, durante enero de 1954. En la primera película, según el anuncio publicado en *El Imparcial*, en la misma se podía apreciar “el Príncipe Ígor, Danzas Polovtsianas de Borodin, El *Lago de los cisnes de Tchaikowsky*, *Romeo y Julieta* de Prokoffief, escenas de Ivan Susanin y además música y danza del folklore ruso” (Teatro Lux, 1954: 8).

La proyección de esta película provocó la crítica de expertos de la época como María de Sellares, pedagoga española y especialista en danza y teatro, radicada en Guatemala y directora del Instituto Normal de Señoritas Belén, quien expresó que *El gran concierto* “mezclaba el arte clásico con la propaganda que consigue la máxima de vender un producto, bueno o malo, y para difundir ideologías, por lo que no era posible mantener el elevado nivel de arte” (Sellares, 1954: 3).

Por su parte, Ricardo Cofiño, dueño del Teatro Lux, aunque permitió la proyección de la película “rechazó otra imagen soviética, que se cree se llamaría *El nuevo hombre*, porque consideraba que era propaganda soviética” (CIA, 1954: 1). Con una perspectiva distinta, Roberto Blasco Álava, español exiliado en Guatemala, y Luis Cardoza y Aragón, escritor guatemalteco y militante del Partido comunista, manifestaron que “si Cofiño rechazaba cuadros de gran trascendencia política, no debía aceptar los de menor valor político, como *El gran concierto* que había sido criticada por el Partido Comunista Soviético por el poco significado político” (CIA, 1954: 1). Huberto Alvarado, un connotado comunista de la época, rechazó las opiniones de Blasco y Cardoza. Argumentó que “era necesario quebrar gradualmente la resistencia guatemalteca al comunismo y que por ciertas escenas y su conclusión, *El gran concierto*, contenía una cantidad excesiva de propaganda comunista, considerando el ambiente político en Guatemala” (CIA, 1954: 1).



Anuncio de la proyección de la película *El gran concierto* en el Teatro Lux. Periódico *El Imparcial*, 2 de enero de 1954.

Al hacer un recuento del cine soviético exhibido en la ciudad de Guatemala, es importante mencionar que se presentaron otros cinco filmes. Dos de ellos durante el gobierno de Juan José Arévalo: *Stalingrad (Teatro Palace, 1947: 2)*, sobre la batalla que libraron soviéticos contra los nazis en la Segunda Guerra Mundial, la cual se proyectó el 27 de febrero de 1947, y *El rayo de la muerte (Teatro Palace, 1948: 2)*, donde participa Aleksandra Sergeevna, la primera directora soviética. Del género de ciencia ficción, aborda el relato de un trabajador que escapó de la violencia del dueño de una fábrica dentro de un país capitalista. Dentro del filme participa Vsevolod Pudovkin, como el personaje del Padre Revo, quien roba el rayo de la muerte y lo lleva hacia un país fascista para disipar las huelgas de los trabajadores, pero estos últimos roban el rayo y lo utilizan a su favor haciendo explotar en el aire las bombas que les son lanzadas por la policía fascista.

Aunque la película fue calificada por el mismo Kuleshov como “mal creada y constantemente confusa para el espectador normal porque los trozos de la película se sustituyen con tal rapidez que nadie puede entender lo que sucede” (Leyda, 1965: 209), la misma fue uno de los primeros “experimentos cinematográficos soviéticos para mejorar la técnica cinematográfica, demostrar que las escenas de multitud podían y debían ser filmadas en una forma organizada y no al azar, además de obtener la participación activa de las masas de trabajadores en escenas revolucionarias” (Leyda, 1965: 214).

Durante el gobierno de Jacobo Árbenz, se exhibió *Mashenka*, (Teatro Lux, 1954: 2), una historia de amor entre una telegrafista/enfermera y un joven chofer/soldado, quienes inmersos en la guerra de invierno cuando la Unión Soviética invadió Finlandia, al iniciar la Segunda Guerra Mundial para proteger la ciudad de Leningrado, deciden dejar al tiempo su relación y manifestar su nacionalismo a la madre Rusia, al participar en la guerra.

*Melody Kapitany* (Teatro Palace, 1954: 2), que en español se llamó *Canción de primavera*, se presentó el 1 de abril de 1954 y, por último, *Rimsky Korsakov* (Teatro Lux, 1954: 2), una biografía sobre uno de los cinco grandes compositores del nacionalismo musical ruso, que se proyectó en el 20 de abril de 1954. El filme aborda su vida musical y el momento del ascenso de las manifestaciones populares contra el zar Nicolás II, a favor de reformas políticas, organizadas por la Universidad de San Petersburgo en 1905.

Korsakov, elegido como miembro del comité que debía resolver las diferencias entre los agitadores estudiantes, defendió a los estudiantes cuando el comité expulsó a los cabecillas y alojó a la policía en el conservatorio. Al ser expulsado de su cátedra musical, una gran cantidad de estudiantes y profesores renunciaron, por lo que la institución reconsideró su posición y lo rehabilitó en su cargo. Su oposición al zarismo la plasmó durante los conciertos musicales que dirigió hasta su muerte en 1908.



Carteles de películas soviéticas, detalladas de izquierda a derecha: *Stalingrad*, (Varlamov, 1943), *El rayo de la muerte*, (Kuleshov, 1925), *Mashenka*, (Raizman, 1942), *Rimsky Korsakov*, (Kazanskiy, 1953) y *En la arena del circo*, (Aleksandrov, 1936). Información localizada en [www.IMdb.com](http://www.IMdb.com)

### En la arena del circo: sobre el fin del racismo en la Unión Soviética

Con el ascenso de la Revolución Rusa en 1917, el cine adquirió su función política. Lenin lo utilizó para cuestionar el arte burgués y a partir de entonces los soviéticos se apoderaron del mismo, concibiéndolo como un instrumento educativo para difundir el conocimiento marxista entre la población analfabeta.

Después de la muerte de Lenin en 1924, el cine recurrió al Realismo Socialista, una corriente artística destinada al énfasis en los problemas sociales, la conciencia y la lucha de clases, donde prevalecía la justicia de las mayorías. Es dentro de esta corriente artística que se circunscribe *En la arena del circo*, película que, al ser revisada en este artículo, desde los aspectos técnicos cinematográficos y la teoría de la historia del cine del francés Marc Ferro, para establecer la importancia de la función social con el poder político y la lucha de clases de las sociedades que lo producen, lo consumen y el momento en que esta se proyecta.

El filme fue dirigido por Grigori Aleksandrov (1903–1983), ayudante de dirección de *El Acorazado Potemkin*, (Eisestein, 1925) y quienes en conjunto también dirigieron *Octubre*, (Aleksandrov & Eisestein, 1927). Fue ganador de la Estrella roja en 1935, miembro del Consejo Artístico que controlaba la producción soviética en 1944, artista del pueblo en 1947 y héroe del trabajo socialista en 1973.

*En la arena del circo*, se recurre a la vida cotidiana y del espectáculo de los trabajadores de un circo como “el escenario ideal de series infinitas de dramas culturales para reemplazar al seco y descolorido relato de la historia” (Leyda, 1965: 165). Es sobre este ambiente que se presenta la problemática del racismo y el desprecio hacia los afrodescendientes y la misoginia de los estadounidenses hacia las mujeres que mantienen vínculos sentimentales con personas de razas diferentes. Marion Dixon, la protagonista del filme, es una artista de vodevil quien, junto a su hijo mulato, huye de un grupo de blancos supremacistas al subir al vagón de un tren.

Allí conoce a un empresario alemán, quien al reconocer que ella es una importante artista, la contrata para realizar una gira por Rusia, lugar donde ella conoce a Iván Petrovich de quien se enamora y decide quedarse a vivir en la Unión Soviética. Esta situación provoca que el alemán se enfade por lo que decide secuestrar al hijo de Marion y presentarlo ante la audiencia del circo como un monstruo, porque es mulato. Sin embargo, este episodio no causa impresión dentro de los espectadores del circo, que representa al pueblo ruso, porque el mestizaje es concebido como un proceso natural humano y se burlan de la actitud racista del alemán, quien es detenido por la policía porque el racismo era una ideología prohibida en la Unión Soviética.

Para ese periodo, la Unión Soviética estaba por delante de muchos otros países en términos de igualdad racial. El lema oficial soviético “¡Naciones y pueblos oprimidos del mundo, uníos!”, proclamaba que importaba más la lucha contra el capitalismo y no la gente de otras razas. Al preocuparse por la situación de los africanos y las políticas colonizadoras de Francia, Reino Unido, Bélgica, Portugal, Italia y España, durante la Primera Guerra Mundial, en el continente africano, además de las crueldades y el racismo que padecían los afroamericanos por parte de los blancos estadounidenses, por medio de las leyes Jim Crow (1876-1965) que promulgaban la segregación racial en espacios públicos o como sucedió en 1931, con el caso Scottsboro donde nueve adolescentes afroamericanos fueron acusados de violar a dos mujeres blancas, cuando los hechos no fueron verídicos y se les condenó a la pena de muerte en la silla eléctrica pero la mayoría pagaron sus penas en la cárcel.

Promover la migración de africanos y afroamericanos hacia la Unión Soviética, para vivir en un país donde la condición racial no era importante para el pueblo comunista, se transformó en una estrategia de la Guerra Fría oportuna para criticar a la oposición e impulsar la lucha contra los opresores y la afiliación al Partido Comunista, con el fin de mantener la congruencia política e ideológica

### ***En la arena del circo: un homenaje al lenguaje cinematográfico de la época***

La cinematografía como el arte que reúne a todas las demás, pero con la particularidad de capturar las imágenes en movimiento, permitió a los soviéticos construir ideas, imágenes y sensaciones con la finalidad de que el espectador alcanzara un nuevo conocimiento real o imaginario de su contexto. Para lograrlo, recurrió a la aprehensión y registro de la realidad, por medio de un lenguaje cinematográfico con el cual se explica el argumento o narración audiovisual de forma sencilla y amena.

Identificar el lenguaje cinematográfico de *En la arena del circo*, permite conocer los aspectos importantes que el director buscó resaltar en la narrativa del filme, al recurrir a imágenes posiblemente conocidas para los espectadores asiduos

a este espectáculo y porque eran los que posiblemente podrían identificar que se estaba recurriendo a estas imágenes para facilitar la comprensión de la narración o bien procuró educar a los espectadores sobre la historia del cine mundial, como un arte relativamente nuevo pero que tenía la capacidad de transformar a la sociedad.

El filme se clasifica dentro del género de drama y romance, aunque por momentos posee algunos tintes de comedia. Posee un montaje lineal y lírico, que se construye por medio de sentimientos e ideas, con el fin de que el espectador se identifique con la situación que vive el personaje principal al huir de los Estados Unidos y la seguridad que encuentra al llegar a la Unión Soviética, un lugar donde no había racismo.

Para lograr lo anterior, hay una narración continua de escenas sin saltos cronológicos ni espaciales, para que el mensaje sea explícito al espectador. Prevalece también un montaje musical donde la orquesta sinfónica, el piano y la voz lírica de los actores, se conectan en la post producción para encajar completamente y con el fin de emular mayores sentimientos hacia el argumento principal del filme.

En cuanto al tiempo del filme, el mismo se plantea como una elipsis de narrativa condensada, donde se seleccionan los acontecimientos significativos y se concentra en pocos segundos un periodo de años. La focalización del filme es interna, es decir que el espectador y el personaje saben lo mismo, siendo la ocularización, la que narra la historia con perspectiva heterodiegética y expresa lo que transcurre en el relato. *En la arena del circo*, el director hace un homenaje al cine que le precede o recurre a *reproducir* escenas *memorables* del cine, como *El arribo del tren*, (Lumière, 1896), *El beso*, (Alva Edison, 1896), *El viaje a la luna*, (Méliès, 1902) y *El caldero del diablo*, (Méliès, 1896).



Fotogramas de homenajes al cine de los hermanos Lumière, Thomas Alva Edison y George Méliès.

También es posible identificar una representación de Charles Chaplin, un marinero, como símbolo de *El Acorazado Potemkin* y expresiones corales como la orquesta sinfónica y el arte sincronizado. El Realismo Socialista se manifiesta con la presencia de desfiles, banderas soviéticas, carteles con el rostro de Stalin y un mundo que remite a la unidad. El niño mulato y Marion encabezando el desfile con

otros ciudadanos soviéticos, representan la aceptación interracial, la disciplina y el orden bajo el control del Estado y su involucramiento en todo tipo de actividades.



Fotogramas de homenajes cinematográficos a Charles Chaplin, el cine coral y el Realismo socialista.

La escuela inglesa de Brighton, reconocida por haber sentado las bases del lenguaje cinematográfico, al romper con la idea de mantener la cámara fija, se hace presente en un conjunto de movimientos dentro de los cuales destacan: el juego de un balón entre los perros artistas y el público del cine, el ángulo picado de la escena del cañón, el *travelling* de las presentaciones artísticas del circo y el primer plano para hacer enfatizar la alegría de los artistas como el público.

En cuanto a los planos generales, la ciudad de Moscú con su imponente Kremlin, la plaza roja, el mausoleo de Lenin y la catedral de San Basilio, demuestran la grandeza del comunismo. El plano cenital, como si la imagen hubiera sido capturada desde un satélite, se muestra cuando un conjunto de artistas forma con sus cuerpos una estrella de luces, para demostrar el orden, la disciplina y sincronización del trabajo en equipo.

La vuelta a la cámara en un ángulo de 180 grados o *flip over*, y la sobre imposición del personaje alemán que desaparece al ondear su capa imperial negra, demuestra la pericia técnica alcanzada durante la época. Por último, el trabajo artesanal de pintar unas alas sobre los hombros de del personaje de Iván para dar a entender que “es un ángel que se encuentra en el cielo” es un homenaje al expresionismo alemán para profundizar en los sentimientos y psicología del personaje y con la cual el espectador puede identificarse fácilmente.



Fotogramas de plano general, plano cenital, ángulo de 180 grados y las alas como homenaje del expresionismo alemán.

*En la arena del circo*, no se libró de la censura estalinista de la época, la que solicitó que se modificara el final original, el cual se circunscribió al momento de la aceptación de los afrodescendientes y afronorteamericanos dentro del desfile soviético, mostrando el despliegue popular de la época enmarcado en el Realismo Socialista, el culto a Stalin y la promoción de la migración de otras razas a la Unión Soviética, en lugar del final original que se circunscribía a la escena del niño mulato aceptado por el público del circo, como representación de un pueblo tolerante y abierto con otras razas, que enriquecía la cultura soviética y un Estado comunista vigilante, que castigaba a los racistas con el encarcelamiento.

### **En la arena del circo: la relación histórica de su producción en la Unión Soviética y su proyección en Guatemala durante 1954**

El cine en palabras de André Breton “transforma el mundo, cambia la vida”. Por eso, Aleksandrov, como un intelectual orgánico de la Revolución Rusa, reprodujo un discurso para exaltar la ideología comunista. El filme *En la arena del circo*, no es la excepción porque en él se presenta la posibilidad del fin del racismo en la Unión Soviética, algo que también podría ser viable y posible en los países donde el comunismo ascendiera como fuerza de política.

El discurso propagandístico de la película, responde al VII Congreso de la Internacional Socialista, celebrado en 1935, donde Stalin decidió que el eje de toda actividad sería la lucha por el *Frente Único Proletario* y por el *Frente Popular Antifascista*, donde la metodología de colaboración entre los grupos de trabajadores revolucionarios y no revolucionarios, unidos contra los vejámenes del capitalismo, fortalecería la acción de la clase obrera.

El discurso antifascista, promovió la resistencia y oposición a las ideologías, organizaciones y gobiernos de carácter totalitario, autoritario y antidemocrático, donde sus vertientes en Italia, con el fascismo, Alemania con el nazismo, España con el franquismo, Estados Unidos con el anticomunismo y cualquier otro país que

reprodujera el discurso de estas potencias, a conveniencia de preservar sus intereses económicos y políticos y en contra de las expresiones democráticas.

Los soviéticos mostraron *En la arena del circo*, al pueblo estadounidense como intolerante, racista e ignorante y a los alemanes como empresarios explotadores capitalistas, violentos y xenófobos, dispuestos a realizar todo tipo de acciones para cumplir con sus cánones raciales. El filme, al reconocer el mestizaje, como un proceso natural de la humanidad, rechazó todas las manifestaciones racistas dirigidas por el capitalismo de Europa y Estados Unidos, para procurar que la Unión Soviética se transformara en un referente del antirracismo mundial.

*En la arena del circo*, instaló entre los espectadores de las salas de cine de la ciudad de Guatemala, la posibilidad de iniciar un movimiento de corte popular, encabezado por los mestizos en las áreas urbanas, el cual también podría motivar a los pueblos originarios y crear un frente único contra las expresiones racistas que emanaba la clase criolla, la cual poseía los medios de producción desde el periodo colonial y mantenía el control económico por medio de las exportaciones agrícolas, apoderándose de los grandes beneficios y manteniendo a la mayoría de la población en la ignorancia, la pobreza y una economía de corte semi esclavista.

La divulgación de cine soviético en Guatemala respondió a la apertura democrática de los gobiernos revolucionarios por promover nuevas expresiones culturales y educar a la población con nuevas ideas, en particular entre quienes estaban inmersos en procesos de organización y participación política y reconocían el concepto de Revolución, la vía para lograr que la población alcanzara su emancipación. *En la arena del circo*, se plantea la oportunidad para construir una nación sin exacerbación racial, discriminación o persecución contra grupos inferiores.

Sin embargo, *En la arena del circo* conjuntamente con las otras seis películas soviéticas que se presentaron en la ciudad de Guatemala, mantuvieron una relación compleja con el público asistente a las salas de cine. En primera instancia porque los espectadores estaban familiarizados al cine estadounidense y mexicano que recurría al ocio del público para presentarse como diversión y lograr así la divulgación de la cultura occidental enmarcada en el estilo de vida americano y la democracia liberal.

Las siete películas soviéticas al atentar el discurso de la cultura hegemónica, llamaron la atención de la CIA y la élite empresarial, propietarias también de las salas de cine. Al enarbolar un discurso de que su proyección era consecuencia del avance comunista en el país. Su mínima proyección generó una discusión local entre los que demandaban la posición burguesa del cine enmarcado en la estética, el entretenimiento y lo "apolítico" y los que reconocían su gran capacidad como difusor de ideas y, desde la lógica revolucionaria, una poderosa carta de presentación de la diplomacia cultural para mostrar la lucha de clases y la crítica a la realidad, algo que el director Dziga Vertov encierra en su célebre frase:

“¡El drama de la película es el opio del pueblo... abajo con los panoramas de cuentos de hadas burgueses!”

El momento en que estas películas soviéticas se proyectaron en Guatemala, las posiciones entre la Unión Soviética y los Estados Unidos estaban enmarcadas en la Guerra Fría. Los primeros manifestaron un interés por establecer relaciones comerciales cuando “pretendieron comprar bananos en octubre de 1953 y solicitaron que el país se hiciera responsable del transporte porque ellos no poseían barcos frigoríficos” (Gleijeses, 2003: 259), demuestra el nulo conocimiento que los soviéticos tenían sobre la coyuntura guatemalteca.

Mientras los Estados Unidos al poseer el control geopolítico de la región y defender los intereses privados y económicos de la *United Fruit Company*, con apoyo de la CIA, aprovecharon la coyuntura local para continuar con el discurso de convertir a Guatemala en la cabeza de playa del comunismo en América, aunque sus propios informes reconocieran que no había una dirección comunista por parte de la Unión Soviética hacia Guatemala, sino era víctima del ímpetu de modernización capitalista y de su atrevimiento de enarbolar una soberanía e independencia propia que pudiera ser imitada por el resto de la región latinoamericana y que traería serios a los intereses estadounidenses.

De esa cuenta, a partir de 1953, la élite empresarial, la Iglesia católica, la *United Fruit Company* y los Estados Unidos ejecutaron la Operación PBSUCCESS que derrocó al gobierno de Jacobo Árbenz, por medio de una campaña psicológica que recurrió al uso de medios como la radio, la prensa y el cine, una procesión con la imagen del Cristo Negro de Esquipulas que recorrió todo el país como símbolo del anticomunismo, además de debilitar la confianza entre el ejército y el gobierno. Árbenz, renunció el 27 de junio de 1954. Por medio de un discurso en la radio, acusó a la UFCO de la intromisión estadounidense.

En su lugar se estableció un gobierno afín a los intereses de los empresarios estadounidenses, la oligarquía terrateniente local y los Estados Unidos, dirigido por Carlos Castillo Armas, (1954-1957), quien enarbó un pensamiento anticomunista, acabó con gran parte de los preceptos de la revolución guatemalteca y prohibió por mandato constitucional toda expresión comunista, entre ellas el cine soviético y el cual apenas tuvo cabida como expresión de la politización del arte. Su proyección se diluyó y finalizó entre la hegemonía del cine con final feliz, moralista y con política de castigo, dirigido por Hollywood, el cual como un ariete contra los espectadores los manipuló, impidiéndoles ver y pensar más allá de la caja de la ilusión occidental.

## Bibliografía:

- Agencia Central de Inteligencia, CIA. (1954), *Soviet propaganda films show in Guatemala*. Estados Unidos. Obtenido en CIA: [www.cia.gov/readingroom/collection/guatemala](http://www.cia.gov/readingroom/collection/guatemala)
- Alexandrov, G. (director). (1936), *En la arena del circo* [película]. Unión Soviética. Mosfilm.
- Cazali, Augusto. (2014), *Historia política de Guatemala, Siglo XX*. Guatemala. Centro de Estudios Urbanos Regionales, CEUR.
- Dirección General de Estadística. (1957), *Movimiento en los cines de la República*. Guatemala. Tipografía Nacional.
- Ferro Marc. (2005), *Diez lecciones de historia sobre el siglo XX*. México. Editorial Siglo XXI.
- Film Daily Year Book. (1934), *Guatemala*. Estados Unidos.
- Gleijeses, Piero. (2003). *La esperanza rota: la revolución guatemalteca y Estados Unidos, 1944-1954*. Guatemala. Editorial Universitaria.
- Leyda, Jay. (1965), *KINO: Historia del cine ruso y soviético*. Argentina. Editorial Universitaria
- Reat, Samauel. (1916). *Photoplays in Guatemala*. The Moving Picture World. Estados Unidos.
- Samayoa, Ramiro. (1953) [Jacobo Árbenz]. AGCA. Sin clasificar.
- Sellares, María. (06.01.1954). *A propósito de una película: el arte y la propaganda*. El Imparcial. Pág. 3.
- Teatro Palace. (27.02.1947), *Stalingrad*. El Imparcial. Pág. 2.
- Teatro Palace. (24.01.1948), *El rayo de la muerte*. El Imparcial. Pág. 2.
- Teatro Lux. (02.01.1954), *El gran concierto*. El Imparcial. Pág. 8.
- Teatro Palace. (01.04.1954), *Melody Kapitany*, El Imparcial. Pág. 2.
- Teatro Lux. (09.02.1954), *Mashenka*, El Imparcial. Pág. 2.
- Teatro Lux. (20.04.1954), *Rimsky Korsakov*. El Imparcial. Pág. 2.
- Yela, Carlos. (1983). Diccionario General de Guatemala. Tomo III. Guatemala. Impresos Malumbres.



## Testimoniar la vulnerabilidad infantil. Políticas del afecto y la memoria en *El Premio* (2011) de Paula Markovitch

Daniel Ruiz Luján<sup>87</sup>

Hacia el final de *El Premio* hay una escena inquietante que parece cristalizar los efectos del dolor en un cuerpo que ha sido, de manera continua, sometido al rechazo. Cecilia, de siete años, le pide perdón a Lucía —su madre— en un intento por abrir un diálogo que durante todo el filme ha sido sistemáticamente reprimido. Ante el silencio como respuesta, la niña comienza a tirar de la chamarra de su madre, en una última y desesperada tentativa por entablar algún tipo de comunicación que, a todas luces, tiene que ver con ser notada, reconocida, tomada en cuenta. Lucía no entiende y Cecilia comienza a hacer ademanes, a gruñir y a gesticular, como si fuese un animal circunscrito al lenguaje corporal. A través de la chamarra Cecilia insiste en conectarse con su madre, jalándola a través de la habitación sin obtener reacción alguna. La desesperación la instiga a abrazarla por la espalda, pero Cecilia pronto entiende que la indiferencia permanecerá. Tras reiniciar los jaloneos, su madre, visiblemente molesta, se despega de su hija y se aleja. A continuación, la niña transfiere aquel abrazo no correspondido a su perro, quizás, el único compañero empático en aquel exilio solitario durante la última dictadura militar en la Argentina.



Fot. 1. Cecilia tira de la chamarra de su madre en un intento por hacerse notar, por llamar la atención, por comunicarse con ella.

---

<sup>87</sup> Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Baja California y una Maestría en Estudios Socioculturales en el Instituto de Investigaciones Culturales, Museo UABC. Se ha desempeñado como docente en diversas instituciones públicas y privadas, y en donde ha impartido asignaturas, seminarios y cursos sobre comunicación, estudios culturales y análisis cinematográfico. Actualmente es editor de libros académicos para la UABC y estudiante del Doctorado en Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco —en la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico—, institución en donde desarrolla una investigación sobre las posibilidades epistemológicas del afecto y la emoción en la representación cinematográfica del pasado histórico.

*El Premio*, como varios otros filmes ambientados durante la dictadura y estrenados en un contexto memorialístico post 2000, se inscribe en políticas de la memoria audiovisuales que rara vez se piensan por fuera del formato documental. Por ejemplo, en *Modos de explicar el mundo histórico en documentales argentinos de las últimas décadas* (2000), Pablo Piedras afirma que la década de los 2000 constituye una suerte de bisagra, en términos de cómo el género documental se volvió performativo y profundamente subjetivo; sin embargo, en su ensayo permanece cierto vínculo intrínseco entre el discurso testimonial y dicho género. En otras palabras, persiste una noción de que los cambios y transformaciones audiovisuales en las formas de transmitir el testimonio solo son rastreables a través del documental, como si la condición para testimoniar fuese el relato en primera persona de alguien que rememora y reflexiona frente a la cámara.

Aunque es indiscutible que la ficción y el documental tienen implicaciones ideológicas muy distintas, varios filmes sobre el pasado reciente proporcionan testimonios sobre la experiencia histórica, independientemente del formato cinematográfico, aunque en sintonía con las periodizaciones y transformaciones que Piedras menciona. En este sentido, el desplazamiento de una reconstrucción macro histórica en favor de historias íntimas y personales —y que identificamos en documentales emblemáticos como *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) o *M* (Nicolás Prividera, 2007)—, se expresa también en filmes como *El Premio*, en donde el sujeto que habla (la cineasta, agente responsable de la enunciación discursiva) se identifica con el sujeto del discurso (el personaje de Cecilia, la figura central en la diégesis).

Al igual que Carri y Prividera —inscritos en sus propios filmes— Paula Markovitch pertenece a una segunda generación de cineastas que abordan el pasado reciente y que cuestionan el legado de sus padres a través de sus propias historias, silenciadas por mucho tiempo.<sup>88</sup> Como lo ha declarado en diversas entrevistas (Prieto, 2011), Markovitch reconoce en este filme —su primer largometraje— un fuerte componente autobiográfico; es decir, un testimonio sumamente personal sobre la dictadura argentina, y que tiene la ventaja de transmitir la perspectiva infantil que suele perderse al presentar la experiencia como rememoración adulta. La distinción entre ficción y documental, podemos intuir, no define al cine testimonial, sino que designa vías distintas para acceder y reflexionar sobre el pasado. Como sugiere Verónica Garibotto (2019), más que subsumir al testimonio en el formato documental, tendríamos que entender a los filmes

---

<sup>88</sup> Si la segunda generación refiere a los hijos de quienes vivieron la dictadura como adultos —y que eventualmente se convirtieron en cineastas que plasmaron sus experiencias personales en la diégesis de sus obras—, la primera generación alude a aquellos cineastas que comenzaron a crear filmes sobre la dictadura tras el retorno de la democracia, con énfasis en la denuncia de las violaciones a los derechos humanos, en un plano colectivo. Entre los principales directores que componen a esta primera generación se hallan Héctor Olivera, Carlos Echeverría, Miguel Pérez y David Blaustein.

testimoniales como narrativas en donde el sujeto del discurso o el sujeto que habla son los protagonistas (reales) de los eventos (reales) representados en la narrativa.

*El Premio* es, pues, un filme testimonial que, al reconstruir la infancia de la directora durante la última dictadura militar de su país, se inscribe en políticas de la memoria que reconfiguran los sentidos sobre el pasado histórico reciente. Esto es así porque la película, al igual que otras ficciones estrenadas durante los 2000, es profundamente crítica ante la postura de los padres militantes respecto a la responsabilidad que tenían con sus hijos.<sup>89</sup> Y esta reacción colectiva tiene razones legítimas. Por ejemplo, tras haber sido invisibilizados en las producciones de los primeros años de la democracia, los testimonios de guerrilleros emergieron con fuerza durante la década de 1990, en documentales como *Cazadores de Utopías* (David Blaustein, 1996) y *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1998). Sin embargo, reivindicar al montonero en el espacio público fue posible a condición de desplazar la figura ochentera de la víctima por la del héroe militante, creando, así, una dicotomía en donde las “figuras de la víctima o del héroe imponen sentidos para el pasado que dificultan la superación del duelo” (Verzera, 2009: 208). Dicho de otra manera, la militancia comenzó a oscilar entre la victimización y la heroización, inhibiendo posturas críticas que visibilizaran el reverso de estos polos, y por extensión, las relaciones filiales construidas en estos contextos. En este sentido, *El Premio*, como refleja la escena anteriormente evocada, se rehúsa a crear imágenes apologéticas sobre los padres, y al hacer esto, redirige la mirada hacia la experiencia de los niños, pocas veces concebidos como agentes sociales con perspectivas legítimas sobre el devenir histórico.

Con todo, el filme tampoco es acusatorio en su totalidad, sino que mantiene una postura ambigua entre la valoración del sacrificio realizado por los padres de Cecilia (asociados a la lucha contra la Junta Militar, aunque en el filme nunca se explicita) y la indolencia en la que incurrieron al considerar a su hija una especie de lastre para sus objetivos. Los niños, condenados a callar y a mentir en aras de un proyecto político que no entendieron en su momento, representan esos testimonios sin voz que el cine reivindica a través de sus capacidades para aprehender y transmitir emociones. La escena con la que inicio este texto evoca, entonces, cómo la experiencia del dolor en un cuerpo infantil —continuamente ignorado y silenciado— no solo empuja al sujeto hacia un encierro interior, sino que destruye el lenguaje y su capacidad para comunicarse.

De hecho, los silencios y la soledad permean la puesta en escena del filme y apuntan hacia la condición de vulnerabilidad que caracterizó a las infancias en dictadura. La secuencia inicial es paradigmática de esto. Bajo un cielo plomizo y

---

<sup>89</sup> *El Premio* forma parte de una tendencia en la ficción latinoamericana que pone en tensión las acciones de los padres y las experiencias de los hijos en contextos de dictadura, y que se puede apreciar, por ejemplo, en filmes como *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), *Machuca* (Andrés Wood, 2004), *Salamandra* (Pablo Agüero, 2008) e *Infancia Clandestina* (Benjamín Ávila, 2011).

nublado, la pequeña Cecilia se desplaza con dificultad sobre una playa desierta en donde las olas y el cielo parecen fundirse. Su cuerpo emerge como un punto solitario en el centro de una imagen desprovista de colores primarios (que solemos asociar a los niños) y que acentúan la soledad y el aislamiento del lugar. La frialdad de esta imagen adquiere otra dimensión cuando nos percatamos de que la dificultad de Cecilia para avanzar se debe a los patines que lleva puestos, y que arrastra tristemente sobre la arena. Y aunque al acercarse a su casa Cecilia se los quita, no se los desabrocha de sus tobillos, creando una imagen que nos recuerda a esa otra de Kirsten Dunst en la secuencia inicial de *Melancolía* (Lars von Trier, 2011), y en donde la movilidad del cuerpo aparece impedida por un lastre que aprisiona los pies: el origen de toda agencia espacial.



Fot. 2. Cecilia arrastra sus patines sobre la playa.

La imagen, no podemos evitar pensar, nos habla de una inadecuación entre aquel cuerpo y su entorno, una inadecuación que frustra el desarrollo normal de una niña, y que además, acontece en condiciones sociopolíticas sobre las que esta niña no tiene control alguno. Judith Butler (2006), al reflexionar sobre la creación de lazos de empatía y corresponsabilidad tras reconocer la vulnerabilidad inherente al cuerpo humano, argumenta que, para siquiera llegar a comprender dicha vulnerabilidad, habría que entender primero las necesidades que permanecen insatisfechas para esos cuerpos. Cecilia —como anticipa la secuencia inicial del filme— carece de juguetes y de lugares de esparcimiento, pero también del afecto de su padre, desaparecido desde hace algún tiempo, y del de su madre, preocupada día y noche por seguir manteniendo su clandestinidad en aquella remota choza a orillas de una playa abandonada. Enunciar estas necesidades insatisfechas parece sencillo, pero es difícil reconocerlas y dimensionar sus implicaciones cuando ese otro vulnerable

se supedita a los designios adultos, o sea, designios que, históricamente, han sido conferidos con mayor importancia.

Aleccionada constantemente sobre la importancia de callar y de repetir la mentira que sostiene aquella frágil existencia (“Mi papá vende cortinas y mi mamá es ama de casa”), Cecilia busca válvulas de escape que, al final, terminan volcándose contra ella y subrayan esta vulnerabilidad primaria a la que alude Butler. Por ejemplo, cuando Cecilia hace su primera amiga en la escuela, la relación queda trastocada desde un inicio ante la falta de datos en la mentira que su madre le encomienda repetir: aunque su amiga le pregunta por sus primos y por la ubicación de su casa, la respuesta de Cecilia es siempre la misma, introduciendo sospecha y ambigüedad en aquella endeble amistad. De ahí que más adelante la amiga la traicione (la acusa con la maestra) cuando Cecilia decide pasarle las respuestas de un examen a otro niño del salón.

Algo similar sucede cuando los militares organizan un concurso escolar en donde se les pide a los niños escribir una composición laudatoria sobre el régimen dictatorial; Cecilia, en su lugar, escribe sobre aquello que su madre más le ha prohibido expresar: su miedo a los militares y a la presencia ubicua de la muerte. Cuando la profesora se percata del riesgo que para ellas representa aquella composición, Cecilia recibe una nueva oportunidad para reescribirla y termina ganando el premio principal del concurso. Y aunque la ceremonia de entrega será presidida por los militares que tanto teme, Cecilia, como cualquier otro niño, quiere recibir su premio, un acto que provoca la furia de su madre. “¿Para qué querés que te den un premio!? ¿No entendés nada? No, ya veo que no entendés”, le recrimina Lucía, en un gesto de indolencia con el que parece lavarse las manos sobre la actitud y los sentimientos de su hija.



Fot. 3. El aislamiento y el abandono de Cecilia se expresan continuamente a través de tomas que la encuadran en soledad.

¿Pero quién es la que no entiende? ¿Cecilia, afectada por cosas que no comprende porque se las ocultan de manera deliberada? ¿O Lucía, quien, teniendo el panorama completo, decide obviar las necesidades de su hija? A fin de cuentas,

es la madre quien proporciona la mentira a medias, y es ella también la que instiga a su hija a reescribir una apología sobre los militares que, al ser tan buena, termina por ganar el concurso. Hay pues, una sensación de negligencia, de no entender que culpar a la niña por querer retribución por su trabajo no es solo injusto, sino que hace patente la incapacidad de la madre para percatarse de que las rabietas, los lloriqueos y todos aquellos gestos infantiles de hartazgo e incompreensión — y que marcan, a lo largo del filme, la puesta en escena familiar— son responsabilidades ineludibles de ella.

A pesar de que la directora limita nuestra visión al seno familiar y al contexto escolar de Cecilia, *El Premio* muestra que la violencia de la dictadura no se limita al espacio público, sino que queda inscrita en la piel de las protagonistas, trastocando los espacios más íntimos y privados del ser humano. En una secuencia memorable, Lucía lucha desesperadamente por contener el agua del mar que, tras una tormenta, se cuela por debajo de su puerta. Las cualidades sensoriales del medio cinematográfico evocan, a nivel simbólico, esta transgresión de las fronteras entre lo público y lo privado: la fotografía en tonalidades pardas y azules, una música disonante a base de cuerdas metálicas y el constante ulular del viento que no solo atraviesa —literalmente— la pequeña casa de Lucía, sino que opera como una especie de *leitmotiv* a lo largo del filme. El viento, como observamos en muchas otras escenas, se abre paso por la casa, rompiendo ventanas y retazos de plástico con los que Lucía, en vano, intenta replegarlo. Paula Markovitch construye una atmósfera inquietante que sugiere el avance inexorable de la dictadura, como si la violencia se colara por todas las grietas de un hogar vulnerado.



Fot. 4. Lucía intenta detener el avance del mar que se cuela por debajo de la puerta de su casa.

La represión también invade el contexto escolar de Cecilia. Cuando la profesora se entera de que alguien compartió las respuestas del examen con un compañero, la maestra conduce a todos los niños del salón hacia el patio y los obliga a marchar bajo la fría lluvia, hasta que alguno de los alumnos confiese o delate al culpable. Los cuerpos de aquellos niños, cabizbajos y empapados, evocan las

prácticas de tortura realizadas en los campos de concentración, una analogía que se hace aún más presente cuando la amiga de Cecilia —su única amiga— la delata, tal y como los prisioneros políticos eran incentivados a hacerlo. En una escena posterior, la maestra coloca a ambas niñas sobre su regazo y las conmina a agradecer la traición en aras de un supuesto beneficio colectivo. “Ayudaste a todos los chicos, si no fuera por vos estarían todos ahí caminando, afuera”, le dice la maestra a la amiga de Cecilia. Cuando esta niña termina por romper su amistad con Cecilia, es inevitable pensar en cómo estos encuentros y desencuentros no solo son indisolubles de las acciones de los adultos, sino que, de hecho, forman parte de un tejido sociopolítico mucho más amplio que, no obstante, incide a nivel personal.



Fot. 5. El disciplinamiento escolar evoca las prácticas de tortura llevadas a cabo en los campos de concentración de la dictadura.

En el marco de una familia perseguida —como la de la protagonista— pienso en lo que dice Gonzalo Aguilar respecto a *Los Rubios*, un documental que “no solo no despolitiza, sino que hace una de las críticas más contundentes de la militancia de los años setenta: la que sostiene que al politizar todas las esferas de la vida social, la militancia termina por poner en riesgo ámbitos que deberían quedar a resguardo” (citado en Verzero, 2009: 209). Desde esta perspectiva no hacen falta tanques militares, fusiles o helicópteros; el terrorismo de Estado en *El Premio* ocurre en el fuera de campo, pero el miedo y la confusión se sienten a través de unos cuerpos consumidos por las conmutaciones represivas de la dictadura: entre el afecto y la indiferencia, entre el silencio y la delación. El mundo de Cecilia, efectivamente, es un mundo politizado en donde la vulnerabilidad del niño es explotada de formas que podrían pasar inadvertidas, pero que revelan su potencial destructor hacia el final del filme, como en la escena con la que inicié este texto.

Aunque *El Premio* también constituye un homenaje a los padres (los créditos finales abren con la leyenda “A la memoria de mis padres Genoveva y Armando”), la puesta en relieve de las emociones de Cecilia constituye un dispositivo crítico que apunta hacia las consecuencias de politizar las infancias en dictaduras. Si, por un

lado, queda claro que Lucía no entiende las razones por las que Cecilia desea recibir su premio —ni mucho menos lo que la orilla a comportarse como un animal herido hacia el final—, también es difícil, como ya antes sugerí, eximir a los adultos de estos resultados. Las emociones, como sugiere Judith Butler, no son solo un reflejo de lo que sentimos, sino la muestra de “todo aquello que nos arranca de nosotros mismos, nos liga a otros, nos transporta, nos desintegra, nos involucra en vidas que no son las nuestras, irreversiblemente, si es que no fatalmente” (2006: 51). Las emociones marcan fronteras en el espacio social y, por lo tanto, construyen los límites de lo que constituye un nosotros frente a los otros. En este sentido, lo que Cecilia siente —y que la aleja paulatinamente de su madre— no es un proceso imputable solo a ella, sino la consecuencia de una existencia marcada por silencios y coacciones instrumentalizadas por su madre y su maestra, quienes, a su vez, se encuentran determinadas por la violencia de Estado que define a la dictadura.

Sentir es, entonces, involucrarnos con vidas que no son las nuestras, incluso aunque ese involucramiento no haya sido elegido, como en el caso de Cecilia. Negar lo que es previo a nuestra voluntad, como afirma Judith Butler, sería negar el carácter social del cuerpo, en razón de una supuesta autonomía que seguimos atribuyendo a las emociones humanas. Esta “condición primaria”, esta vulnerabilidad inherente a los cuerpos que nos sujeta todo el tiempo a los otros, es particularmente notoria durante la infancia porque es ahí cuando, con mayor fuerza, se explicita nuestra pertenencia a los demás. Si la infancia es un concepto moderno<sup>90</sup> que ha construido a los niños a partir de rasgos y características definidas “desde arriba”, es decir, desde los designios adultos (Lionetti, 2018), resulta lógico que la historiografía —como aún puede constatarse— haya desdeñado a los niños en su protagonismo y en su papel de sujetos activos. En este sentido, a esos *otros* que han tomado parte en la historia pero que no han sido justamente valorados, no solo se les “desrealiza” —en palabras de Butler— a través de un discurso que insiste en la no importancia de dichas vidas, sino a través del propio discurso que produce violencia a través de su omisión. Si los niños no importan —como sugiere la trayectoria de la historiografía—, emergen entonces como figuras doblemente violentadas: primero como cuerpos encuadrados en un contexto represivo, y luego, a través de su deslegitimación y silenciamiento para reflexionar sobre el devenir histórico. En este sentido, nuestra pertenencia a los demás puede cartografiarse a través de los modos en que las violencias ejercidas sobre ciertos cuerpos —y no otros— son invisibilizadas, silenciadas o supeditadas a la visión del mundo de otros.

Desde esta perspectiva, no es casualidad cómo las prácticas artísticas —ajenas a las lógicas y convenciones de la ciencia histórica— se hayan convertido en espacios de lucha política en donde la memoria se reconstruye al margen de los

---

<sup>90</sup> La infancia se considera un producto de la modernidad (inimaginable durante la Edad Media) que resulta de un nuevo sistema de representaciones colectivas en las sociedades occidentales, y que puso de relieve —a partir del siglo XVII— el deseo de educar a los menores como futuros ciudadanos.

discursos oficiales. La tendencia continua en el cine latinoamericano de emplear al niño como focalizador de violencias de Estado es un claro indicador de cómo los cineastas devienen en auténticos emprendedores de memoria, en virtud de esta búsqueda de “reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado” (Jelin, 2002: 49). Lo que es más, Elizabeth Jelin (2002), reflexionando sobre los procesos y modalidades con los que la memoria emerge tras haber sido reprimida, menciona a la edad como una categoría identitaria que determina la vivencia de un acontecimiento histórico, y por extensión, su posterior rememoración. La edad, dice la autora, deja marcas específicas porque afecta las condiciones de vida, las experiencias y los horizontes futuros que se le plantean a un ser humano en un momento concreto de su vida.

No es lo mismo ser *tocado* por el otro con plena conciencia de la intención y las posibles repercusiones de dicho gesto, que dejarse tocar sin tener control ni comprensión de dicho gesto. Adultos y niños, en este sentido, procesan el mundo de maneras distintas porque mientras los adultos tienden a racionalizar su experiencia en el acto —y de formas resueltas o determinantes—, el niño *siente* antes de siquiera intentar interpretar dicho acto (Page, Selimović & Sutherland, 2018: 5). De ahí que, cuando Lucía reprende a su hija al recordarle la cantidad de veces que le advirtió sobre la importancia de no decir nada sobre su situación política, Cecilia responde lo siguiente con cierta vehemencia, como si quisiera vindicar su lógica infantil: “¡No lo dije, lo escribí! Lo escribí, y es distinto escribir... que decir”. Y escribir, ciertamente es otra cosa, aunque solo porque en aquel contexto de silencio y represión parece ser la única vía con la que el niño puede expresarse. Como dibujar.

Y así como Cecilia defiende su propia lógica a su manera, los hijos de militantes, de desaparecidos y de exiliados emergen hoy como figuras que reivindicán, a través del cine, experiencias infantiles en contextos de dictaduras que fueron, durante mucho tiempo, ignoradas. Si la edad es un atributo identitario que marca y estructura los horizontes de vida del sujeto, la edad también “define un colectivo, que puede ser imaginario, de personas que comparten oportunidades y limitaciones históricas que les deparan un ‘destino común’” (Jelin, 2002: 119). Paula Markovitch, al igual que Benjamín Ávila, Nicolás Prividera, Andrés Wood, María Inés Roque o Albertina Carri, comparten —al margen del género o el formato cinematográfico que elijan— experiencias de vida que son aprehendidas e interiorizadas en función de la perspectiva que ofrece el pertenecer a determinada generación. A esto se refiere Judith Butler cuando habla de las categorías identitarias como un modo de desposesión, es decir, “un modo de ser *para* otro o *a causa* del otro” (2006: 51).

Me parece que esta frase describe adecuadamente cómo la construcción e interpretación alrededor de lo que los niños son, nos remite a reconocer cómo estos cuerpos son más propensos a ser “arrojados” fuera de sí mismos. Las emociones,

afirma Butler, nos “arrancan” de nosotros mismos porque las maneras en las que percibimos y somos percibidos crean imágenes que definen nuestros horizontes. Nuestras relaciones, dice la autora, no solo nos constituyen, sino que también somos desposeídos por ellas en virtud de estas imágenes que subrayan nuestra interdependencia como seres humanos. Que Cecilia/Paula haya sobrevivido a la dictadura es testimonio de esta dialéctica entre poseer y desposeer, en donde la niña —en este aislamiento social impuesto— es protegida de la decepción y la violencia del mundo exterior, al mismo tiempo en el que dicho aislamiento bienintencionado conduce al abandono y a la represión emocional. Percibimos esto en Cecilia, brincando contenta sobre los pocos muebles de su casa mientras el suelo bajo sus pies se inunda, o en esa otra Cecilia, fracturada por la dicha de recibir un premio anhelado mientras le dice a su amiga que su papá podría estar muerto.



Fot. 6. Cecilia recibe su premio entre aplausos y elogios de compañeros y militares.

Ser niño, madre, exiliado, militante o hija, son, pues, categorías identitarias que llegan a ser en un tiempo y en un espacio, y que, a pesar de designar alguna faceta de nuestras identidades individuales, apelan a esta red social en donde lo que somos depende de los otros en el momento mismo de devolver esa mirada que nos constituiría en un —siempre débil— nosotros. Y quizás, ésta es la tragedia que encierra las relaciones entre padres e hijos de la dictadura, pues esa mirada que anhelamos en clave recíproca suele construirse, no obstante, de forma asimétrica en torno al estatuto que niños y adultos experimentamos de forma social. Es imposible no empatizar con Lucía, agobiada día y noche por cargar con el peso de su persecución y exilio, así como con el futuro de una hija que muy probablemente crecerá sin padre. Pero a fin de cuentas esa mirada es la nuestra, la del adulto que vislumbra el panorama general, y no la de Cecilia, obturada deliberadamente por la propia mirada adulta que emerge siempre en condiciones de ventaja.

Pienso aquí, brevemente, en el *Edificio de los Chilenos* (Macarena Aguilo & Susana Foxley, 2010), un documental sobre los testimonios de hijos de militantes chilenos, pero que crecieron en Cuba como niños, lejos de sus padres, exiliados por

una dictadura que fracturó las relaciones familiares. En esta película, la madre de Macarena (la directora), tras releer las cartas que ella misma le envió a su hija durante el exilio, reconoce —desde una posición evidentemente retrospectiva— el error de haber legado a su hija la responsabilidad que a ella le correspondía sobre el futuro de Macarena (en este caso, la decisión de regresarse a Chile o de permanecer en Cuba). En otras palabras, un niño, con todo y su capacidad para percibir y evaluar el mundo de formas significativas, nunca tendrá el panorama completo como para tomar decisiones que trastocan la vida de formas irreversibles. En efecto, ese *abandono* irreversible, testimoniado por muchos otros *niños-ahora-adultos* en el documental, expresa un tipo de violencia que se ejerce como explotación de nuestra condición más primigenia —ser bebé-niño—, y por la que existimos como cuerpos vulnerables en el espacio social y familiar. Como dice un padre militante hacia el final de este filme: “Realmente no me arrepiento de haber militado [...] pero haber dejado a mis dos hijos en esa situación jamás podré justificarlo; jamás me lo podré justificar. Ellos fueron abandonados y no puede haber reconciliación, no puede haber trabajo de amistad y de comprensión con tu hijo si no se parte de ese principio”.

En el fondo, lo que brota de estos testimonios, así como en el de Markovitch —a través de Cecilia—, es una lucha por el reconocimiento de estas violencias pocas veces tomadas en cuenta, y pocas veces investidas de intentos por sanar y reparar. En este mismo documental, otra joven hija de militantes, lamenta de esta manera la situación presente con su madre: “La relación es tan frágil, la posibilidad de encuentro es tan frágil que no vale la pena correr el riesgo de tensionarla por una conversación que no se siente como urgente. Yo creo que es un error, pero creo que eso ha de pasar con muchas otras familias. La necesidad de no romper esto que pende como de un hilo muy delgado”. Además, vale la pena ponderar, a propósito de estos testimonios, las posibilidades del documental respecto a la ficción, y viceversa, pues mientras la ficción muestra esta explotación primaria desde el propio cuerpo infantil —imposible de documentar en presente y en primera persona con intención vindicativa—, el documental despliega, por otro lado, las huellas o las impresiones *reales* de esa violencia que continúa permeando la subjetividad adulta. Es el pasado que “no quiere pasar”, como diría Elizabeth Jelin, o la persistencia de una memoria que insiste en su presencia.

En cualquier caso, ya sea a través de la ficción o en un formato documental, la lección que está legando esta última generación de cineastas latinoamericanos —o sea, una generación que frecuentemente testimonia sus experiencias en calidad de hijos de militantes— tiene que ver con esta imposibilidad de reparación que se origina en la infancia violentada, y que exige reconstruir los lazos de interdependencia y corresponsabilidad que se rompieron en su momento —y que sin embargo, entre padres e hijos, siempre estuvieron y estarán ahí. Percibimos estos lazos cuando Lucía es impelida a emprender la huida tras la delación

inadvertida de Cecilia (cuando la niña evidencia en su primera composición sus vínculos con la izquierda militante), pero sin dejar de reconocer que aquel escenario es consecuencia de su fracaso en abrir vías de comunicación con su propia hija. O los sentimos también en Cecilia, construyendo un pequeño mundo de risas y diversión con sus dos nuevos amigos, y que no obstante, se ve pronto empañado por el imperativo de mentir y ocultar, prescrito por la propia madre.

Estamos ante un proceso frustrante que continuamente coloca a la niña en una posición en donde los anclajes identitarios se debilitan hasta perder sus funciones orientadoras: ¿Dónde está mi padre? ¿Quiénes son mis amigos? ¿En quién puedo confiar? ¿De quién huimos? ¿Cuánto tiempo viviremos aquí? Paula Markovitch expresa de forma visual estas interdependencias corporales y sociales: al inicio del filme una escena en donde ambas yacen sobre la cama encuadra a Lucía, en primer plano frente a la cámara, mientras su hija, detrás de ella, asoma solo su ojo derecho. Más adelante, esta composición se replicará a la inversa: mientras Cecilia ocupa el primer plano —aunque de espaldas, lo cual es significativo— el ojo derecho de su madre es lo único que se asoma por detrás de la niña. “Nena —le dice a su hija en ese momento—, tengo miedo”.



*Fot. 7. Los lazos de interdependencia y corresponsabilidad se expresan también de forma visual.*

Si reconocer al otro o pedir que nos reconozcan significa devolver la mirada con nuevos ojos, filmes como *El Premio* o el *Edificio de los Chilenos* —o cualquier otro que recupere la experiencia infantil— constituyen testimonios indispensables para elaborar un duelo que tiene todo que ver con el reconocimiento de subjetividades y experiencias invisibilizadas. La lucha socavada de Cecilia/Paula gira alrededor de ese reconocimiento porque los atributos identitarios —el haber

*sentido* la dictadura como niño— son una suerte de desposesión que articula a toda una generación de sobrevivientes, y que, a través del cine, vindican esta desrealización del niño.

Judith Butler nos dice que el duelo no implica olvidar algo o sustituirlo, sino reconocer que una pérdida sufrida nos cambiará para siempre. Nos transformamos irremediabilmente en el dolor, pero también en el reconocimiento, pues pedirlo u ofrecerlo “no significa pedir que se reconozca lo que uno ya es, sino invocar un devenir, instigar una transformación, exigir un futuro siempre en relación con el Otro” (2006: 72). Quizás, como sugiere el padre militante en *El Edificio de los Chilenos*, una política del dolor —como la que estos filmes trabajan—, lejos de bregar por una reconciliación, implique vivir, precisamente, con la imposibilidad de una reconciliación. Una en donde se aprenda, no obstante, a vivir con el otro, lado a lado, y en donde el cine contribuya —como estos filmes hacen patente— a reconocer la experiencia infantil, en aras de rehabilitar flujos de comunicación entre generaciones fracturadas.

## Bibliografía:

- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Garibotto, V. (2019). *Rethinking Testimonial Cinema in Postdictatorship Argentina*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lionetti, L. (2018). Presentación. *La historia de las infancias en América Latina*. Tandil: Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales & Universidad Nacional del Centro.
- Page, P. Selimović, I. & Sutherland, C. (2018). *The Feeling Child. Affect and Politics in Latin American Literature and Film*. Londres: Lexington Books.
- Piedras, P. (2011). Modos de explicar el mundo histórico en documentales argentinos de las últimas décadas. *Revista PolHis* n°8, 2° semestre, pp. 210-223.
- Prieto, A. (2011, agosto 19). Festival de Lima 2011: Entrevista a Paula Markovitch, directora de “El Premio”. Recuperado de <https://www.cinencuentro.com/2011/08/19/festival-lima-2011-entrevista-paula-markovitch-el-premio/>
- Verzero, L. (2009). Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental del dos mil. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.

*Ver la historia. Aproximaciones a las relaciones  
entre el cine y la historia*, editado por la  
Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la  
Historia de México, A.C., se terminó de editar en  
la Ciudad de México en febrero de 2022. Para su  
composición se emplearon tipos de la familia  
Inter Light de 9.5 y 12 puntos.





ISBN: 978-607-99719-0-8

