



**UNIVERSIDAD MICHOACANA
DE SAN NICOLÁS DE
HIDALGO**



**FACULTAD DE LETRAS HISPÁNICAS
DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN ARTE Y CULTURA, DIAC**

**ANÁLISIS SOCIOCRÍTICO DE LA PELÍCULA *EL BULTO*: DEL NACIONALISMO
AL NEOLIBERALISMO EN MÉXICO**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
DOCTORA EN ARTE Y CULTURA**

**PRESENTA:
KARINA LIZETH CHÁVEZ ROJAS**

**DIRECTOR DE TESIS:
DR. ARTURO MORALES CAMPOS**



MORELIA, MICHOACÁN, SEPTIEMBRE DE 2023

A Hugo por regalarme un paraíso...

AGRADECIMIENTOS

Quiero externar profundo agradecimiento a mi familia y en especial a Hugo por su cariño y apoyo. Ingente reconocimiento merece mi asesor el Dr. Arturo Morales Campos por su bondadosa exigencia, por compartir sin reservas su conocimiento, su permanente acompañamiento para que este trabajo llegara a término. Mención especial me reserva el Dr. Juan Carlos Gonzáles Vidal, por dedicarme sin cortapisas la generosidad de su tiempo para hacer inteligibles ideas y pasajes, que sin duda permitieron madurar el fruto del árbol que aquí se dibuja. Un agradecimiento al Dr. Robert Weis por la dedicada lectura semestral de los avances de investigación y sus valiosos aportes que le dieron claridad explicativa a la tesis.

No menos importante es el colosal agradecimiento a la Dra. Carmen Vidaurre Arenas por enseñarme de manera paciente y con gran dedicación el interés por la semiótica y la sociocrítica. Reconozco también al Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, DIAC y al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT), por su apoyo para recorrer este camino que ha dejado huella profunda en mí y el deseo de seguir andando los terrenos de la academia.

CONTENIDO	
RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I.....	18
EL CINE COMO INSTRUMENTO IDEOLOGIZANTE DEL ESTADO Y SU CONTRIBUCIÓN PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL 1896-1994	18
1. <i>El nacimiento del cine nacionalista en México.....</i>	23
2. <i>La impronta revolucionaria y el cine de propaganda política.....</i>	27
I. Nacionalismo defensivo de la soberanía.....	32
3. <i>Institucionalización del nacionalismo y la reconstrucción nacional posrevolucionaria</i>	34
I. Nacionalismo cultural e inicio de la producción cinematográfica con apoyo del estado	34
II. Nacionalismo defensivo de la imagen nacional.....	43
4. <i>Maximato: industrialización, centralismo y grupos populares</i>	45
I. Nacionalismo económico	45
II. Nacionalismo cultural y legitimidad popular del estado	46
5. <i>Cárdenas y la institucionalización de la propaganda filmica</i>	49
I. Institucionalización de la propaganda filmica.....	51
II. Nacionalismo popular	55
III. Nacionalismo económico-defensivo	61
6. <i>Ávila Camacho y el tránsito del cine rural al cine de la nueva burguesía industrial</i>	63
I. Nacionalismo económico-burgués y de unidad nacional	63
II. Nacionalismos bélico	68
III. Nacionalismo cultural	71
7. <i>Miguel Alemán: ruptura ideológica y la modernidad mexicana</i>	73
I. Nacionalismo vanguardista y autoritario	73
8. <i>Adolfo Ruiz Cortines y la austeridad revolucionaria.....</i>	79
I. Nacionalismo y austeridad económica	79
9. <i>Adolfo López Mateos y la apertura de México.....</i>	84
I. Nacionalismo liberal económico	84
10. <i>Gustavo Díaz Ordaz y el agotamiento del régimen revolucionario.....</i>	87
I. Nacionalismo represivo.....	87
11. <i>Luis Echeverría y la respuesta a la crisis del régimen.....</i>	92
I. Nacionalismo popular y apertura democrática	92
12. <i>Políticas Neoliberales: desmantelamiento y fin de la industria cinematográfica</i>	94
I. Inicio del Nacionalismo neoliberal.....	94
CAPÍTULO II	98
LA SOCIOCRTICA COMO DISPOSITIVO ANALÍTICO-DESCRIPTIVO	98
1. <i>Semiótica</i>	100
2. <i>Semiótica cultural.....</i>	107
3. <i>Sociocrítica</i>	111
I. El cine como ideología y sistema modelizante	119
II. <i>Ideosemas</i> en el discurso social	124
III. Genotexto, fenotexto y sintagmas fijos en el análisis socio-textual	126
4. <i>La semiótica estructural de Greimas.....</i>	129
CAPÍTULO III.....	131
FRONTERAS IDEOLÓGICAS EN LA PELÍCULA <i>EL BULTO</i>.....	131
1. <i>Diégesis del filme</i>	133

2. <i>Hegemonía versus contrahegemonía</i>	134
3. <i>Del enclasmiento social medio al bajo-alto</i>	147
4. <i>El despertar de Lauro, cambios políticos y sociales vistos desde la configuración de la familia</i>	154
I. Padre ausente, orden familiar como analogía del poder estatal y desvanecimiento de la figura paterna.....	160
II. Reconfiguración en las relaciones interpersonales y familiares	171
5. <i>Isotopía del sacrificio, victimización y resurrección de Lauro</i>	186
CAPÍTULO IV	194
CIRCUNSTANCIAS SOCIOHISTÓRICAS QUE TRANSCRIBEN LA RUPTURA ENTRE EL PROYECTO NACIONALISTA SALIENTE Y EL PROYECTO NEOLIBERAL ENTRANTE EN MÉXICO	194
1. <i>El Halconazo</i>	195
2. <i>Entrada del neoliberalismo</i>	216
3. <i>Dilución de las divergencias ideológicas</i>	223
4. <i>El Bulto: transición del nacionalismo al neoliberalismo</i>	229
1. <i>El cine nacionalista</i>	229
2. <i>Cine y neoliberalismo</i>	240
I. Neoliberalismo en la representación familiar	244
REFLEXIONES FINALES	251
FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	257

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo analizar desde un enfoque sociocrítico, el texto fílmico *El Bulto* (Gabriel Retes, 1991). Consiste en examinar determinadas estructuras nocionales o marcas semánticas, a fin de reflexionar en torno a trayectos de sentido o trazados ideológicos que refieren una etapa de rupturas económicas, políticas y sociales en México. La película de corte sociopolítico, es narrativa que transcribe la ruptura entre el proyecto nacionalista saliente y el proyecto neoliberal que se consolidó en 1994 con el gobierno salinista y el Tratado de Libre Comercio (TLC). Además, expone la represión gubernamental ejercida en lo que se conoce como el “Halconazo de Corpus Christi”, para controlar o erradicar a los emergentes movimientos sociales de izquierda. Para sustentar lo expuesto, la presente tesis contempla cuatro capítulos. El primero tiene que ver con el marco histórico referencial de nuestro objeto de estudio, en donde debatimos en torno a las posibilidades que tiene el cine como instrumento ideologizante del estado y su contribución para la construcción de la identidad nacional durante el periodo 1896-1994. El segundo corresponde al marco teórico metodológico que puntualiza a la sociocrítica como dispositivo analítico-descriptivo, en nuestro caso, para textos fílmicos. En el tercero nos ocupa el análisis semiótico de la película *El Bulto*. Con el cuarto capítulo ampliamos el análisis teniendo como apoyatura la sociocrítica, esto es la revisión de los procesos históricos que refieren al nacionalismo y al neoliberalismo en México, lo que nos permite establecer relaciones entre las estructuras textuales y las circunstancias sociohistóricas propias del momento en el que emerge el filme.

Palabras claves: sociocrítica, izquierda mexicana, ideología, nacionalismo, neoliberalismo.

ABSTRACT

The objective of this research work is to analyze, from a socio-critical approach, the film text *El Bulto* (Gabriel Retes, 1991). It consists of examining certain notional structures or semantic marks, in order to reflect on paths of meaning or ideological paths that refer to a stage of economic, political and social ruptures in Mexico. The sociopolitical film is a narrative that transcribes the break between the outgoing nationalist project and the neoliberal project that

was consolidated in 1994 with the Salinas government and the Free Trade Agreement (FTA). In addition, it exposes the government repression exercised in what is known as the "Halconazo de Corpus Christi", to control or eradicate the emerging leftist social movements. To support the above, this thesis includes four chapters. The first has to do with the referential historical framework of our object of study, where we discussed the possibilities of cinema as an ideologising instrument of the state and its contribution to the construction of national identity during the period 1896-1994. The second corresponds to the methodological theoretical framework that specifies sociocriticism as an analytical-descriptive device, in our case, for film texts. In the third, we are concerned with the semiotic analysis of the film *El Bulto*. With the fourth chapter we expand the analysis using sociocriticism as support, that is, the review of the historical processes that refer to nationalism and neoliberalism in Mexico, which allows us to establish relationships between the textual structures and the sociohistorical circumstances of the moment in which that the film emerges.

Keywords: sociocriticism, Mexican left, ideology, nationalism, neoliberalism.

INTRODUCCIÓN

Los textos filmicos no se pueden considerar como neutrales por ser productos culturales que evidencian ideologías dominantes o no dominantes presentes al momento de su producción, porque a lo largo de la historia contemporánea el cine ha sido una herramienta de comunicación para representar, entre otras cosas, diversas coyunturas políticas y sociales, teniendo como resultado en algunos casos, una modelización cinematográfica que funciona como instrumento de crítica o legitimación política, ya bien como documento histórico.

En tal sentido, si queremos hacer referencia al cómo y cuándo inició el acercamiento del estado con el cine como medio para documentar y difundir su ideario, se ha de comenzar con las primeras filmaciones que se hicieron del general Porfirio Díaz, encabezando diversos actos de gobierno, como las fiestas presidenciales de 1906, además de 26 películas que autorizó para que fueran realizadas por Veyre y Von Bernard en 1896. Durante la Revolución Mexicana, Victoriano Huerta, Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, dejaron la impronta de actos de gobierno a través del cine; muchas de las acciones de guerra fueron filmadas como documentales para su posterior exhibición.

Resaltan ante todo imágenes del caudillo triunfador inaugurando obras o realizando actividades en beneficio del pueblo. Francisco I. Madero (1911-1913) promovió tomas con final jubiloso que se proyectaban en los cines al final de cada función, la intención era mostrarlo junto a su esposa para dejar en el espectador una buena imagen del matrimonio presidencial (De los Reyes, 1981). El cinematógrafo también fue recurso para mostrar el lado negativo de enemigos políticos, es el caso de Victoriano Huerta denostando el quehacer político de Emiliano Zapata.

Concluida la Revolución Mexicana los dispositivos ideológicos-legitimadores fueron esenciales para proclamar un nuevo proyecto de nación ordenada y homogénea. En 1921 José Vasconcelos hizo del cine un instrumento más en su cruzada educativa, hecho que se corrobora con el programa de la Secretaria de Educación Pública (SEP) “*El movimiento educativo en México*”. De los Reyes (1993) hace notar que hacia 1923 otras instituciones emplearon el cine con un propósito claro: propagar el evangelio de las letras y de la cultura, además de auspiciar la producción de repertorios simbólicos que dieran cuenta de lo propio y contribuyeran en la conformación de la identidad nacional.

En 1930 el Gobierno mexicano adquiere un equipo cinematográfico para documentar la toma de posesión de Pascual Ortiz Rubio, que resultó ser el primer registro de una filmación con sonido en México (De La Maza, 1973). En 1931 se crea la Oficina Fotográfica y Cinematográfica de la SEP con la encomienda de ejecutar los primeros trabajos de difusión artístico-educativa; referimos exhibiciones permanentes de cine en planteles escolares e instituciones privadas. No obstante, puede afirmarse que la institucionalización reglamentada de la propaganda filmica tiene lugar con el gobierno cardenista (1934-1940), que emula los avances que en ese sentido realizaban países como China, Estados Unidos y Alemania. Cabe decir que su estrategia cinematográfica tenía como fin promover el ideario del nuevo estado, amén de adoctrinar y persuadir a la población de que México se convertía social y económicamente en una nación estable gracias al proyecto revolucionario.

Durante el cardenismo, también se utilizó el cine con fines educativos en las misiones culturales; se promovieron los temas rancheros y/o rurales (1938), lo que colocó a México como el mayor exportador de películas entre los países latinoamericanos. Ejemplos destacados son las películas *El compadre Mendoza* (1933), *Vámonos con pancho Villa* (1935) y *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, además de *María candelaria* (1943) de Emilio Fernández.

Llama la atención que el proyecto nacionalista de la posrevolución confiere principal importancia a la integración de los indígenas, para apuntalar esas ideas se realizan las cintas *El indio* (1938) de Armando Vargas de la Maza y *Redes*, producida por la SEP, esta última es un primer producto filmico en el que converge la intelectualidad de la época en torno a una idea común: la visión del indígena como agente revolucionario. En esa cinta participan el director de Bellas Artes, Carlos Chávez, el secretario de Educación, Narciso Bassols, el compositor Silvestre Revueltas y el director de teatro Julio Bracho. Es cine que encarna las orientaciones indigenistas diseñadas por el estado y las representaciones cinematográficas de la época, exhibe la progresiva integración de un gran número de comunidades a la modernidad económica y social, sin omitir que con la migración a las ciudades también se alimentó el mestizaje.

Por otro lado, el régimen de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), además de mantener los apoyos para promover y producir cine, en 1941 ratifica el acuerdo cardenista para hacer obligatoria la exhibición de cintas nacionales en todas las salas del país, así mismo, por

iniciativa presidencial se crea la Comisión Nacional de Cinematografía con el cometido de elaborar documentales y cortometrajes para difundir políticas estatales. Con la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial desmerece su producción cinematográfica. En esa coyuntura en México se crea el Banco Cinematográfico para subsidiar películas que suplan la temática campirana o de héroes revolucionarios por contenidos que refieren el ambiente urbano al estilo hollywoodense; el propósito de fondo era competir por el mercado latinoamericano (García Riera, 1998). El fundamento ideológico de las nuevas producciones impulsa la idea del esfuerzo individual posesivo y egoísta para acceder a la riqueza: el arribismo suple valores sociales y tradiciones conservadoras, para estar acorde con los intereses sustentados por la nueva burguesía industrial y su proyecto de modernización. Son ejemplos de ese cine *El socio* y *La otra* (1946) y *A la sombra del puente* (1948) de Gavaldón.

Con el espejismo de la oferta de múltiples empleos, modernas edificaciones y sensual vida nocturna, en la época del alemanismo (1946-1952), se abre paso un cine que busca reflejar los cambios que debía afrontar el contexto familiar, como era el rompimiento del machismo y la sufrida condición de la mujer, así se da entrada a modernas y democráticas ideas de familia. En ese cine de personajes y contextos familiares las tramas denuncian la fragilidad de los logros socioeconómicos alcanzados, es el caso de las películas *Anillo de compromiso* (1951) de Emilio Gómez Muriel o *Los Fernández de Peralvillo* (1953) de Alejandro Galindo. Señala Monsiváis (2007) que durante las décadas de los cincuenta y sesenta, el cine se convirtió en un medio para que el público asumiera los caminos del nuevo lenguaje de la modernización, sobre todo, se promueve la natural aceptación de la vida de opresión que acarreaba la industrialización.

Para muestra conviene revisar las actuaciones cinematográficas de Pedro Infante, David Silva y Fernando Soto (*Mantequilla*), en donde recrean los difíciles caminos de la asimilación a las desconocidas formas de la vida urbana; los cómicos Mario Moreno (*Cantinflas*), Germán Valdez (*Tin Tan*), Adalberto Martínez (*Resortes*), e incluso Jesús Martínez (*Palillo*), muestran diversas maneras de conducirse ante las nuevas formas del poder socioeconómico y político, mediando con inusuales formas del habla para comunicar lo menos posible y así evadir las consecuencias de lo que se podría considerar una conducta impropia de acuerdo con el moralismo de la política pública.

El cine de oro (1930-1950) también recreó el panteón de los héroes nacionales, ya

relatando sus biografías o aludiendo a ellos como parte de algún drama. En cualquier caso, fue mediación cívico-moralizante. Por ejemplo, durante las décadas de los 40's y 50's, el tema de la Revolución adquiere un revés en el cine, dicho suceso se expone con la representación difusa y no suficientemente esclarecida de un pasado remoto, con ambiguos planteamientos y conflictos políticos. El motivo era enaltecer el contexto político de unidad nacional e institucionalización de la gesta revolucionaria impuesta por el partido oficial.

Secundan esas ideas historias sentimentales que folklorizan las virtudes campiranas que tienen como escenario la revuelta más sangrienta de la historia nacional, en esa forma se multiplican los torneos de desplantes machistas y hembristas mediante dramas y comedias, como muestra destacan las películas *Flor silvestre* (1943) y *Enamorada* (1946) del Indio Fernández o *La cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez, en donde acentúan sacrificios y sufrimientos de una masa anónima que se dirime en confusas batallas y la zozobra constante, antecedente de una nación ahora unida y moderna.

En contrapartida del cine comercial, durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) se emprendieron acciones a través del Instituto Nacional Indigenista (INI) para subsidiar producciones cinematográficas que contribuyeran a difundir la nueva relación del estado con los pueblos indígenas. Ejemplo de esto son las cintas *Todos somos mexicanos* (1958), dirigida por José Arenas, o *Raíces*, (1954) filmada por Carlos Velo; en ellas se representa la visión oficial integracionista de la época. En suma, intelectuales y cineastas como Rosario Castellanos, Juan Rulfo y Nacho López colaboraron en la realización de guiones y documentales institucionales para narrar las acciones sociales, educativas, sanitarias y culturales del gobierno.

Durante el periodo de Adolfo López Mateos (1958-1964) la distribución y exhibición del cine queda bajo el control del gobierno (García Riera, 1998). No obstante, en el mandato de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) surge el llamado cine militante o político como respuesta a la violenta represión del movimiento estudiantil de 1968, mismo que concluyó hacia la década de los ochenta; *El grito* (1968) de Leobardo López Aretche, marcó el comienzo de una gradual politización de la cinematografía, particularmente en el género documental. El Banco Cinematográfico, después renombrado Banco Nacional Cinematográfico, fue la respuesta del estado para contrarrestar el cine disidente durante esos años. En respaldo se estimula el cine de autor, y esto se ve reflejado en los filmes de corte sociopolítico de Jorge Fons, Arturo

Rípstein, Felipe Cazals, Alejandro Pelayo, Rafael Montero y Gabriel Retes.

Luis Echeverría hizo del cine y de los medios de comunicación parte de su proyecto estatal (1970-1976), con ese propósito el gobierno adquirió el canal 13 de televisión, estaciones de radio e incluso creó tres compañías productoras: CONACINE, CONACITE I Y CONACITE II. Reconstruyó la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, en 1974 fue inaugurada la Cineteca Nacional y en 1975 abrió sus puertas el Centro de Capacitación Cinematográfica.

En ese periodo destacaron dos tipos de cine: el de contenido social, realizado por una nueva generación de directores que tuvieron subsidio o apoyos del gobierno en turno, por tanto se desarrolló en gran medida con fines de promoción y propaganda pública en la primera parte de la década de los setenta. La otra tendencia es la producción de *sexycomedias o cine de ficheras*, destinado para recrear una cultura de morbo y arrabal en el enclasmamiento social medio y bajo. A menor escala se produce cine *a go go* para un grupo de jóvenes espectadores. Otras novedad cinematográfica con toque de erotismo y ámbito urbano se dio con las comedias de Mauricio Garcés como un Don Juan. Por otro lado, resalta la comicidad de Cantinflas y Capulina quienes, al no tener mayor competencia, se benefician con la realización de un número importante de películas.

Durante la administración de José López Portillo (1976-1982) se intentó retomar la fórmula del cine familiar de la época de oro, se desmantela la infraestructura creada con anterioridad y se deja de apoyar a jóvenes directores. En los contenidos de los filmes predominan los conflictos del narcotráfico, historias de cabarets y albures con una pretensión eminentemente popular a fin de hacer una industria rentable. Pese al lastre económico que se agrava durante la presidencia de Miguel de la Madrid (1982-1988), en 1983 se instaura el Instituto Mexicano de la Cinematografía (IMCINE) para dar continuidad a la promoción del cine nacional.

En el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) se da el tiro de gracia a la industria cinematográfica, consecuencia de la decisión de conceder continuidad a los lineamientos de liberalización de la economía iniciados por su antecesor (Isis Saavedra 2006); el objetivo era transformar las estructuras políticas, sociales y culturales para encauzarlas hacia la modernización económica y política; el Tratado de Libre Comercio (TLC) fue el instrumento de esa gestión. La situación de la cinematografía nacional vislumbraba cambios

radicales que, aunque ya se habían comenzado a trazar, se intensificaron rápidamente: el gobierno abrió a la venta las empresas cinematográficas nacionales, a su vez, la política de puertas cerradas de los sindicatos nacionales del cine originó que egresados de la escuela de capacitación cinematográfica incursionaran en el cine independiente y casi marginal.

Eso trajo como consecuencia la privatización de la industria cinematográfica (De La Vega, 1992, 5-6). A partir de ese año la producción filmica estatal disminuye paulatinamente y finalmente desaparece. De esa manera y como parte del proyecto neoliberal, fue liquidado el Banco Nacional Cinematográfico y en 1990 le siguieron las empresas estatales CONACINE y CONACITE 1. Pese a tal desmantelamiento, el gobierno hace un último intento por controlar el cine nacional. Para ello, media con el apoyo de becas y estímulos para actores sociales y cineastas independientes. Además, como una muestra de la apertura política, se promueve la libertad de expresión, lo que aparentemente se demostró con la autorización de cintas polémicas, es el caso de *Rojo amanecer* o *La sombra del caudillo* que fue desenlatada después de varias décadas de censura.

Recordemos que la película *El Bulto* de Gabriel Retes, surge en esta etapa y pertenece al llamado Nuevo Cine Mexicano (NCM), cuyo inicio se ubica hacia la década de 1970 y se consolida durante el gobierno salinista, etapa que supone un nuevo impulso de la cinematografía. De ahí brota una novedosa forma de representación cinematográfica acorde con los nuevos tiempos. No obstante, el filme que es nuestro objeto de estudio, es el que hasta ahora logra transcribir la ruptura entre el proyecto nacionalista saliente y el proyecto neoliberal entrante del México de la década de los noventa.

Respecto del tema que nos ocupa, cabe decir que existen algunas investigaciones que nos anteceden. En principio, aludimos los trabajos abordados desde la semiótica y la sociosemiótica. La primera referencia la tenemos con el libro *Fraude en México, 2006. Las posibilidades ideológicas del cine como medio de comunicación masiva*, de Juan Carlos González Vidal (2006). Con dicho estudio el autor hace una reflexión de la historia política reciente del país; no solamente se trata de una confrontación de las fuerzas políticas, también tiene que ver con los cuestionamientos a los que fueron sometidas las instituciones gubernamentales y autónomas responsables de la cohesión política y social en México. De igual manera, importa citar la obra *Imágenes e ideología. Ensayos sobre muralismo y cine*, de Arturo Morales Campos (2015). En ella se realiza un análisis sobre la forma en la que algunos

elementos discursivos hegemónicos oficiales del México posrevolucionario se reproducen en el cine, además de las estructuras ideológicas en que se fundamenta la materia significativa de las obras de arte.

Algunos trabajos se fundamentan en la etnografía, como se puede constatar con las investigaciones del crítico Jorge Ayala, quien documenta las obras de colectivos que durante la década de los setentas hicieron cine de intervención política. Se trata de jóvenes disidentes que se enfrentaban al poder estatal que había dado muestras de su fuerza durante la represión de 1968. Además, analiza las producciones realizadas por el estado a través del desaparecido INI, en su decir, promueven un proyecto de nación que buscaba definir el *indigenismo*.

Otros autores han indagado sobre el cine de la posrevolución, por ejemplo Juan Solís (Cineteca Nacional) ha reflexionado sobre las fábulas del poder y alegorías en el cine mexicano con el objetivo de desmitificar la figura del héroe en la década de los treinta. Su análisis lo desarrolla con fundamento en las teorías del cine. En otro sentido, Álvaro Vázquez Mantecón (UAM-Azcapotzalco), ha reflexionado la relación que se puede dar entre el cine y la propaganda posrevolucionaria; dicho tópico lo aborda desde la historia. En esa misma línea, Tanía Ruiz (2012) realizó el trabajo doctoral *El departamento autónomo de prensa y publicidad: construyendo la nación a través del cine documental en México (1937-1939)*, creado durante el sexenio cardenista. La investigación es de corte histórico, con ello realiza un relato diacrónico sobre las finalidades y funciones que cumplió dicha institución. Jesús Roberto Bautista Reyes (2006) publicó diversos artículos, producto de la tesis doctoral *La propaganda filmica gubernamental mexicana (1934-1940)*. En los mismos se propone comprensión sobre dos fines específicos: al interior, fortalecer y legitimar al régimen emanado de la Revolución y al exterior, difundir la misma Revolución como proyecto político con la capacidad de modernizar al país.

Juan Pablo Silva Escobar (Universidad de Chile) desarrolla trabajos referentes a las prácticas cinematográficas producidas durante la época de oro del cine mexicano. A tal efecto analiza con apoyo de las teorías del cine, dos producciones emblemáticas: *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, y *Enamorada* (1946) de Emilio Fernández, que considera tienen en común naturalizar en la pantalla aquello que debe ser entendido como la esencia de la “mexicanidad”. Por su cuenta, Noé Santos (UAM-Xochimilco) publica artículos referentes al cine de la Revolución Mexicana, considera específicamente algunos filmes de

Emilio (Indio) Fernández que se caracterizan por ser un instrumento para enfatizar las posturas institucionales, dicha temática es abordada desde la semiótica.

El cuanto al cine contemporáneo, Isis Saavedra Luna (2003) elabora artículos con la temática *El fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, sustenta que durante el periodo en cuestión se liquidó la industria cinematográfica, producto de las políticas públicas capitalistas que se desarrollaron en México en aras de allanar el camino al Tratado de Libre Comercio de América (TLCA). Por otro lado, Alonso Ruiz Belmont (2010), en su tesis doctoral *Poder y cambio social vistos a través del cine mexicano contemporáneo*, realizó un análisis histórico y social comparativo de la producción cinematográfica en México y en otros países, así como de las repercusiones mediáticas que el cine nacional ha generado en los últimos cincuenta años.

Con lo expuesto, queremos destacar *grosso modo* que quienes nos anteceden no han abordado el cine en el ángulo que propone nuestro objeto de estudio, es decir teniendo como apoyatura la sociocrítica, la teoría política y los estudios culturales, tal y como se realizó en esté proyecto de investigación; con el mismo pretendemos hacer un análisis de las relaciones discursivas entre ideología, arte, cultura y fenómenos sociales que se pueden dar a través del cine. Se trata de explorar la manera en la que el cine puede reproducir determinados sucesos o fenómenos sociales, y su correlación con estructuras ideológicas y sociales denominamos circunstancias sociohistóricas o contextuales de las que emergen dichas narrativas.

Siendo así y para efectos del presente trabajo, es preciso abordar al cine desde un ángulo sociopolítico y como una supuesta representación identitaria de ciertos grupos sociales dentro de un contexto específico, del mismo devienen los rastros que delimitan las fronteras de la política, la cultura y el arte. Se bpretende esclarecer la relación entre ideología y cultura a través del cine como el estudio del mundo estético en tanto campo significativo o las maneras que individuos situados en el mundo socio-histórico producen, reciben y transforman expresiones significativas de diversos tipos. Si bien, en todo proceso creativo el artista recupera o inserta signos y códigos elaborados por sujetos de su contexto, que en todo caso no resultan ser neutrales, dependen del interés o sentido de orientación que el autor les confiere, sea consiente o inconscientemente.

La presente investigación cobra relevancia, si consideramos que los estudios referentes al cine social o de intervención política continúan prácticamente invisibilizados en nuestra

historiografía, prueba de ello es que *a posteriori* del registro documental de temáticas sociales o políticas de colectivos y creadores independientes que ha realizado Jorge Ayala Blanco, no existen investigaciones concernientes a nuestro objeto de estudio y menos aún estudios críticos sobre las producciones subsidiadas por el estado, o que abonen para la difusión de su ideario. De ahí que, en contrapartida de los trabajos que nos anteceden, el valor de la presente investigación reside en el hecho de descifrar condicionantes e intercambios entre ideología, arte y cultura, bien porque esto ayuda a comprender las estructuras nocionales del proyecto de nación neoliberal que se difundió y promovió en México durante el periodo de 1970-1994.

En relación con lo expuesto, sustentamos que la película *El Bulto* logra transcribir la ruptura entre el proyecto nacionalista saliente y el proyecto neoliberal entrante del México de la década de los noventa. A tal efecto, nos hemos propuesto responder las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los elementos estructurales del texto filmico? ¿Qué elementos o estructuras nocionales evidencian las prácticas (discursivas y no-discursivas) que transcriben las ideologías nacionalista y neoliberal? ¿Qué procesos históricos refieren al nacionalismo y al neoliberalismo en México desde la década de los setenta hasta la década de los noventa? ¿Cómo se establecen las relaciones de las estructuras textuales y de las circunstancias sociohistóricas propias del momento en el que emerge la película, la cual transcribe una ruptura entre el proyecto nacionalista saliente y el proyecto neoliberal entrante?

En suma, el objetivo general es analizar bajo una perspectiva sociocrítica las estructuras textuales en la película *El Bulto*, para evidenciar una ruptura entre el proyecto nacionalista saliente y el proyecto neoliberal entrante del México de la década de los noventa. Derivan de esto último, objetivos específicos, a la sazón: analizar los elementos estructurales del texto filmico; examinar las prácticas (discursivas y no-discursivas) que transcriben las ideologías nacionalista y neoliberal en la película; revisar los procesos históricos que se refieren al nacionalismo y al neoliberalismo en México posrevolucionario hasta la década de los noventa; y establecer las relaciones de las estructuras textuales y las circunstancias sociohistóricas propias del momento en el que emerge la película.

Finalmente, importa argüir que para dar respuesta a nuestras preguntas y alcanzar los objetivos previstos, la presente tesis contempla cuatro capítulos. El primero tiene que ver con el marco histórico referencial de nuestro objeto de estudio, en donde debatimos en torno a las posibilidades que tiene el cine como instrumento ideologizante del estado y su contribución

para la construcción de la identidad nacional durante el periodo 1896-1994. El segundo corresponde al marco teórico metodológico que puntualiza a la sociocrítica como dispositivo analítico-descriptivo, en nuestro caso, para textos filmicos. En el tercero nos ocupa el análisis semiótico de la película *El Bulto*. Con el cuarto capítulo ampliamos el análisis teniendo como apoyatura la sociocrítica, esto es la revisión de los procesos históricos que refieren al nacionalismo y al neoliberalismo en México, lo que nos permite establecer relaciones entre las estructuras textuales y las circunstancias sociohistóricas propias del momento en el que emerge el filme.

CAPÍTULO I

EL CINE COMO INSTRUMENTO IDEOLOGIZANTE DEL ESTADO Y SU CONTRIBUCIÓN PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL 1896-1994

El cine nace como una invención científica, más allá del asombro que produce su visionado, resaltan sus posibilidades comerciales que años después lo convertirían en una gran industria. Su llegada a México se da en una etapa crucial para la construcción de una nueva patria.¹ De ahí que este capítulo además de ocuparnos sucintamente de su desarrollo histórico, realizaremos un análisis de ciertos postulados ideológicos del estado, presentes en algunas narrativas cinematográficas. Hablamos de la función sociopolítica del cine, por tanto, será concebido como un instrumento ideologizante que opera en la acción social bajo un comportamiento significativo, mutuamente orientado y socialmente integrado. Esto responde a lo expuesto por Van Dijk (1999) cuando sustenta que las ideologías no son individuales, sino que tiene un tinte colectivo que activa normas sociales. De acuerdo con Villoro (2007), no es otra cosa que una ideología operativa que se da a través de prácticas discursivas y no-discursivas, convirtiéndose así en un factor constituyente o articulador de la cultura y las sociedades contemporáneas.

Cabe argüir que el contenido de este capítulo, no pretende dejar ver al estado como una institución monolítica y consolidada, ni sobreestimar su capacidad de imponer y difundir un discurso singular y homogeneizante a través del cine nacional, si bien con algunas acciones y programas gubernamentales tal intención es evidente, creemos que su poder (en cualquier país) se encuentra siempre restringido por una serie de circunstancias –su propio alcance físico o la presencia constante de discursos alternativos–, como muestra la pluralidad de miradas cinematográficas y la diversidad de orientaciones ideológicas a las que responden los directores de cine.

Por otro lado, partiremos desde el recuento histórico del cine mexicano, es decir, aquellas películas que como texto cultural han registrado de disímiles maneras y desde diferentes perspectivas ideológicas las circunstancias sociohistóricas de su momento de producción. Esto nos llevará a percibir algunos cambios micro o macroestructurales con efecto económico, político y cultural que se celebraron en México y que dan cuenta de cierto proyecto de nación o de un tipo de nacionalismo que se pretendía establecer. Para ello en cada apartado analizaremos de manera sucinta algunas orientaciones ideológicas detectadas en el

¹ De acuerdo con Anderson construir la nación representa convocar un entramado de elementos imaginarios compartidos por una comunidad, a saber el territorio, la lengua, la población, las costumbres, la tradición, la moral, entre otras cosas. Consúltase Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 89.

² Se podrá encontrar rasgos coincidentes con Ernest Gellner, (2001:32) cuando expone que “el nacionalismo es una teoría de legitimidad política”. Por su parte Liah Greenfeld (2005: 13) define el término nacionalismo en un

cine y posteriormente su relación con el momento de su emergencia.

El espacio temporal que analizaremos será de 1896 –llegada del cinematógrafo a México– a 1994, periodo de consolidación del proyecto neoliberal. Aunque nuestro objeto de estudio abarca el periodo 1970-1994, resulta importante la revisión histórica y el análisis de las circunstancias sociopolíticas en que se suscribe el cine. Cabe aclarar que algunos textos filmicos transcriben la representación de tipos de nacionalismo promovidos como apoyatura ideológica en los proyectos de gobierno. Esto será el hilo conductor que nos conecte con el tercer y cuarto capítulo en donde nos ocuparemos de analizar a profundidad la película *El Bulto*, producción que consideramos, transcribe la ruptura entre el proyecto nacionalista saliente y el proyecto neoliberal entrante del México de la década de los noventa.

Para dar paso al desarrollo del trabajo, se precisa argumentar que el nacionalismo se concibe como un recurso ideológico para legitimar instituciones o formas del poder político consideradas necesarias en una determinada época. Se busca incidir en un nivel superior de conciencia e identidad acorde con la realidad y la historia de la nación.²

Con base en lo anterior se argumenta que los objetivos del nacionalismo de estado, se suponen consistentes para promover la unidad nacional y definir los símbolos de la identidad cultural. Para reproducir la ideología nacionalista ha sido necesario que las élites políticas la incorporen sistemáticamente en su discurso y sus prácticas simbólicas –es el caso del arte y la cultura–. Por ello, el nacionalismo se convierte en un proceso complejo que remite a conflictos donde se confrontan fuerzas sociales específicas que buscan imponer una determinada orientación económica y política. Por lo expuesto desde la óptica de la sociología y la teoría política, el nacionalismo casi siempre ha sido un instrumento exclusivo del estado.³

² Se podrá encontrar rasgos coincidentes con Ernest Gellner, (2001:32) cuando expone que “el nacionalismo es una teoría de legitimidad política”. Por su parte Liah Greenfeld (2005: 13) define el término nacionalismo en un sentido más general: conjunto de ideas y de sentimientos que conforman el marco conceptual de la identidad nacional, siendo una identificación fundamenta en el mundo moderno, que se considera definidora de la esencia misma del individuo.

³ Hasta hace algunos años, predominó la idea de que la condición esencial del nacionalismo era el estado. Gellner (1983) y Hobsbawm (1991), entre otros, difundieron esa postura. Hablar de nacionalismo implicaba decir nacionalismo de estado. A partir de finales de los años setenta, comenzó a ganar importancia la tesis según la cual la condición fundamental del nacionalismo era la nación, no el estado (Smith, 1983).

1. El porfiriato y la consolidación del nacionalismo hegemónico liberal

Para hablar de la orientación ideológica del cine en una perspectiva histórica, es menester situarnos en su llegada a tierras mexicanas, lo que acontece durante la presidencia de Porfirio Díaz, quien una vez acaecidos los gobiernos de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada se perpetúa en el poder. Durante el porfiriato (1876-1910) se da continuidad al esquema educativo y cultural del presidente Juárez, que impulsó no obstante las apremiantes necesidades sociales.⁴ Conviene aclarar que debido a las luchas políticas por las que atravesaba el país, en mérito de lograr una eficaz integración y la construcción de un estado-nación, la función programática de la educación fue un tanto periférica, sobre todo si referimos la difusión del conocimiento y la conciencia nacional. Puede afirmarse que la mayor apuestas de Díaz fue el impulso de un nacionalismo hegemónico-liberador que se centraba en un enfoque cosmopolita y modernizador de la nación.

Dicho proyecto se llevó a la práctica por mediación de políticas culturales y educativas, que por añadidura se constituyeron como un factor para la constitución del orden nacional. En esa tarea se sumó la clase intelectual considerada élite orientadora del pueblo: la novela histórica, el costumbrismo y el realismo romántico delinearon versiones específicas de México; la historia, la arqueología, la sociología y la educación tomaron como bandera el positivismo que se profesó a la par del modernismo mexicano encabezado por Justo Sierra (secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes de 1905 a 1910), Gabino Barreda, Emilio Rabasa o José Ives Limantour. Son ellos quienes coinciden en que la reestructuración educativa y su vínculo con la tradición cultural son el núcleo de la identidad y la soberanía, lo que llevaría a una transformación de lo nacional, pero siempre ceñida a los intereses de las clases dominantes.⁵

⁴ Durante el siglo XIX se crearon leyes y reglamentos en materia educativa, pero su aplicación fue limitada y accidentada, pese a todo el Artículo 3° de la Constitución de 1857, la Ley de Instrucción Pública del 27 de diciembre de 1865 –durante la transitoria monarquía de Maximiliano de Habsburgo– y la Ley Orgánica de Instrucción Pública de 1867 –bajo el gobierno Juarista–, sirvieron de sustento para desarrollar el modelo educativo vigente hasta el inicio de la Revolución de 1910.

⁵ En 1908 Justo Sierra impulsa el establecimiento de la Ley de Educación Primaria para el Distrito Federal y los Territorios. La misma se distinguió por su carácter nacional, para tal efecto, se incorporó la educación estética, la cual se sumó a las orientaciones pedagógicas existentes: intelectual, moral y física. En educación media superior fue esencial el apoyo a la Escuela Nacional Preparatoria, fundada décadas antes por Gabino Barreda. En educación superior, en 1910 se apoyó la reinauguración de la Universidad Nacional, la cual había permanecido cerrada desde 1865.

Pérez Montfort (2005: 58, 60, 72) expresa que a finales del siglo XIX lo moderno implicaba mejoría y búsqueda de autenticación de los proyectos nacionales para entrar de manera definitiva en la humanidad que sería cada vez mejor. La humanidad era entendida como un trance del mal al bien, es decir, de la ignorancia a entendimiento de la ciencia, ya bien de la barbarie a la civilización. Por tanto el sueño de modernidad implicó la exclusión de los sectores sociales que no estaban dispuestos o que por sus circunstancias no podían incorporarse a la vida actual, o mejor dicho estar a la altura de los tiempos. A tal efecto, Díaz –apoyado por un sector que era favorecido por el estado–, ordenó un estudio para descifrar cuáles eran los factores nacionales que podrían impedir la entrada de México al mundo contemporáneo. La conclusión fue que “las conductas de lo populacho, plebe o pueblo bajo”, eran los causantes del atraso por ser grupos mayoritarios; eso fue nombrado “patologías sociales intrínsecas” las cuales era importante combatir para impulsar la modernización. A dicha labor se sumaron antropólogos, educadores, abogados, biólogos, médicos, criminólogos, moralistas y artistas, entre ellos literatos y pintores de academia. Con tales acciones y análisis lo único que lograron fue establecer con claridad las diferencias culturales, raciales y morales entre las clases bajas y altas.

Otro ángulo de esa idea de modernidad responde a que iniciado el siglo XX emergen la cultura media y la industrialización a nivel mundial. En México es evidencia de esto último la asimilación de elementos culturales europeos. Entre las principales corrientes artísticas que se replicaron destacan el neoclasicismo, el romanticismo nacionalista y el modernismo.⁶ Manríquez (1982) comenta que el país se dejó llevar por los vaivenes de las modas artísticas, que a su vez revelaban los deseos ideológicos de grupos en el poder. Los pintores Saturnino Herrán y José María Velasco; los escritores Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Riva Palacio, Guillermo Prieto y Manuel Gutiérrez Nájera, se sumaron a esa idea. Por ello, en enero de 1915 se impulsa la reorganización de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, y surgieron en varios estados institutos científicos y literarios, origen de diversas universidades públicas.⁷ Se incrementaron acciones a favor de la museística, labor que generó cambios en las

⁶ A semejanza de lo acontecido en aquel continente, en México el romanticismo fue difundido por grupos sociales tradicionales, –intelectuales y artistas que no creían en los principios del desarrollo industrial– que defendieron el carácter, la idiosincrasia y el espíritu de la sociedad nacional; y los modernistas –quienes sí creían en la universalización de la civilización y refinamiento de la cultura occidental– que estaban a favor de lo cosmopolita, el progreso y el individualismo.

⁷ En aquellos años únicamente existían dos organismos relevantes: la Escuela de Bellas Artes, –antigua Academia de San Carlos–, y el Conservatorio Nacional de Música.

instituciones políticas;⁸ se exaltó el pasado indígena en artes como la escultura y la arquitectura,⁹ aunque en general durante el tránsito del juarismo al porfiriato, las artes y la cultura ahondaron en las raíces históricas, pese a todo, no se les dio un verdadero reconocimiento.

I. El nacimiento del cine nacionalista en México

Desde su llegada al país el cine se caracterizó por mostrar varios ángulos nacionalistas, con ello aspectos ideológicos impuestos por el estado, no sin la influencia europea. En 1896 los hermanos August y Louis Lumière, enviaron a Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard a México para dar a conocer el cinematógrafo, además de filmar aspectos pintorescos y actualidades que debían ser enviadas a Lyon, sede de las empresas Lumière; la primera vista la llamaron *Grupo de Indios al pie del Árbol de la Noche Triste*.

El resultado fue la representación de estereotipos indígenas previamente determinados por la pintura y el grabado, los mismos mostraban paisajes orlados con escenas costumbristas, amén de fotografías y registros de poblaciones indígenas, concediéndoles una orientación naturalista y antropométrica. Se trataba de una clara tendencia etnográfica que se enriqueció con el cine.¹⁰ En igual forma, la creación y diseño de tarjetas postales ilustradas provenientes de algunas regiones de Europa, influyó para crear una perspectiva folklorizada, clasista y

⁸ Nótese que tan sólo en la ciudad de México se crearon los museos de la Artillería, Palacio de Minería (1880) y el de Geología (1906). En 1913 se reubicó el Museo de Historia Natural, nombrado después Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, antecedente de los museos Nacional de Antropología y el Nacional de Historia. En los estados surgieron el Museo de Teotihuacán (Estado de México, 1910), el Museo Ateneo Fuentes (Coahuila, 1887), el Museo Oaxaqueño (ciudad de Oaxaca, 1903), el museo de Arte Religioso (1910-1911), y el de Arqueología Regional (1912), ambos en la ciudad de Cuernavaca. En 1918 se abren el Museo del Estado de Jalisco y el Museo de Guadalupe de Zacatecas.

⁹ Para estar a la altura de las naciones cultas del mundo, durante la década de 1890 el gobierno de Porfirio Díaz impulsó la llegada de capital extranjero para abonar al nuevo proyecto de la ciudad porfirista. En consecuencia, llegó a México un número importante de arquitectos extranjeros, quienes trajeron los nuevos estilos y materiales de construcción, sobre todo franceses e italianos. Al respecto se puede consultar a Jorge Alberto Manríquez Castañeda (coord.), *Historia del arte mexicano*, Secretaría de Educación Pública (SEP), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Salvat Editores, 1986.

¹⁰ Esto resulta evidente si retomamos lo expuesto por Florescano (2005), cuando señala que *Grupo de Indios al pie del Árbol de la Noche Triste* evoca a los grabados de Frederick Catherwood, realizados a mediados del siglo XIX, producto de un viaje por Centroamérica, Chiapas y Yucatán. De la misma manera, son referencia fotografías tomadas a indígenas de varias regiones de México por Charles B. Waite y Winfield a finales del siglo XIX y principios del XX, o bien el trabajo del explorador Carl Lumholtz, quien durante el mismo periodo se asentó en el noroeste de México y creó imágenes de la población indígena, al respecto se puede consultar también a Mario Rafael, Vázquez, *Montañas Duendes y Adivinos*, 1997.

exótica de las culturas indígenas pertenecientes a los países con menor crecimiento.¹¹ Mejor dicho, fue una herramienta para organizar a las sociedades en tipologías, como se percibe en la película *Desayuno de indios* de Gabriel Veyre (1896), quien además registró las primeras imágenes del charro mexicano.¹²

No obstante, importa señalar cómo y cuándo comenzó la relación del estado con el cine a fin de documentar y difundir sus ideales. El primer acercamiento acontece cuando los enviados de los Lumière visitaron el Castillo de Chapultepec para ofrecerle una función al general Porfirio Díaz, quien se hizo acompañar de su familia y algunos funcionarios. El cometido de los franceses, apunta De los Reyes (1987), era obtener la empatía del presidente para abrir las puertas del país al cine, tal y como había ocurrido en España y Francia, en donde se registraron y difundieron actos oficiales y maniobras del ejército. *A posteriori* el cine rápidamente se convirtió en un medio de esparcimiento y distracción gracias a la poca oferta de actividades culturales, porque al menos en México la mayoría de la población era analfabeta, lo cual no era óbice para su consumo.

Entre tanto, el general Díaz se convirtió en el principal objetivo de filmación, si bien apreció las ventajas propagandísticas que implica el hecho de que su imagen fuera difundida en México y allende sus fronteras. Veyre y Bon Bernard lo filmaron en toda clase de eventos oficiales y familiares. Por ejemplo, encabezando las fiestas presidenciales de 1906, paseando a caballo por Chapultepec o su viaje a Yucatán, además de las 26 películas que *ex profeso* les autorizó en 1896, entre las que destacan *Grupo en movimiento del general Díaz y de algunas personas de su familia*, *Escenas en los Baños de Pane*, *Un paseo en el Canal de la Viga* y *Alumnos del Colegio Militar*.¹³

El presidente Díaz reconoció el potencial político y educativo del cine, manifestó incluso la posibilidad de utilizarlo como un método de enseñanza en las escuelas, idea que no se concretó por motivo del estallido de la Revolución Mexicana. También lo consideró como

¹¹ Al respecto puede consultarse a Yanet Fernández, *La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México* (2002) y Karina Lizeth Chávez Rojas, *del indigenismo mexicano al cine indígena en Michoacán*, Oficio. Revista de historia e interdisciplina, julio 2023.

¹² En Jalisco filmó la Hacienda de Atequiza y algunas jornadas laborales de campesinos. Las vistas resultantes fueron tituladas *Lanzamiento de un novillo*, *Lanzamiento de un caballo salvaje*, *Elección de yuntas* y *Lanzamiento de un buey salvaje*.

¹³ También filmaron un fusilamiento, nombrado *Proceso del soldado Antonio Navarro* y un *Duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec*, que recrea el encuentro con las armas entre dos diputados, siendo esta última la primera conta de ficción en nuestro país que molestó a la prensa por contravenir la misión testimonial atribuida al naciente cine.

un poderoso instrumento de cultura para el público de “buena fe”, por eso recomendó la popularización de vistas educativas que se nutrirían de contenidos científicos, valores cívicos y morales. Lo que sí se utilizó para la formación ciudadana, señala Rendón, (1992: 16-17) fueron los filmes cultos de Ferdinand Zecca: *Historia de un crimen* y *Las víctimas del alcoholismo*, inspirada en un texto de Émile Zola. La aprobación de dichas proyecciones, se sugería como remedio para apalea el creciente consumo de bebidas embriagantes.

Caso contrario, las vistas vulgares se prohibieron porque procuraban el entretenimiento y no aportaban nada a la enseñanza moral y civil del pueblo. De los Reyes (1987) señala a ese respecto que la realización de películas históricas en 1900 utilizadas para impartir clases de historia en la Escuela Nacional Preparatoria, tenían como fin promover el sentimiento patrio, lo que estaba en concordancia con algunas ideas de los teóricos nacionalistas y ciertas orientaciones de sentido expuestas por la pintura nacional. A un tiempo, las vistas educativas de medicina, utilizadas en 1909 por el cirujano Aureliano Urrutia, concedieron al cine una primera orientación con carácter de divulgación científica en México.¹⁴

Cuando los emisarios de los Lumière se van de México, Enrique Rosas, Salvador Toscano, Gustavo Silva y los hermanos Alva incursionan en el cine. En 1897 realizan las primeras producciones mexicanas que resultaron ser una réplica del estilo de Veyre y Bon Bernard. Quedan como testimonio: corridas de toros, peleas de gallos, escenas de teatro de género chico, fiestas populares, verbenas, carnavales y fiestas regionales o locales, salidas de fieles del templo, vistas de Veracruz, la Ciudad de México y Guanajuato.¹⁵ Se trata de una cinematografía nacional denominada cine-verdad, en la que predomina el documental corto. Es lo que De los Reyes (1987: 35) ubica como la primera etapa nacionalista del cine, que abarca de 1897 a 1915, su antecedente esta en el nacionalismo decimonónico, cuyas teorías apostaban por un arte –sobre todo la literatura y pintura– que pudiera enaltecer a México en el

¹⁴ Estos dos ejemplos forman parte del nacimiento mundial del cine educativo. El primer precedente de filmes creados con fines didácticos, data de finales del Siglo XIX –entre los años 1897 y 1900–, realizados por el doctor Alejandro Posadas, quien laboraba en el Hospital de Clínicas de la Universidad de Buenos Aires. Para mayor información puede consultarse a Diana Paladino *Qué hacemos con el cine en el aula* en Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (coord), *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*, 1ª ed. Buenos Aires, Manantial, OSDE, 2006, págs, 135-144 y a Karina Lizeth Chávez Rojas, *Pedagogía e imaginario en el cine indígena de Michoacán* (1989-2014), México, IHH-UMSNH, 2016.

¹⁵ También surgieron emergentes empresarios mexicanos, es el caso de Carlos Mongrad quien en 1903 realizó el cortometraje documental *Los charros mexicanos*. Señala De los Reyes (1987: 38) que diversos también filmaron: “*Verbena del Carmen en la ciudad de Puebla, Pelea de gallos en Guadalajara, Charros mexicanos lanzando un potro, Jarabe tapatío, Paseo en Santa Anita, En las chinampas, Segadores en el campo, Jardín del cantador de Guanajuato y El carnaval de Mazatlan*”, entre otras.

exterior.¹⁶ Se decía que era un arte con idea, si bien capturaba bellos paisajes, imágenes costumbristas y los tipos nacionales. “La pintura debía estimular el sentimiento patrio, vehículo unificador de las sociedades [...] Los escritores podían aceptar influencia de corrientes extrañas –romanticismo, realismo o naturalismo–, pero sus argumentos debían nutrirse de la realidad nacional como lo afirmaba Ignacio Manuel Altamirano”.¹⁷

De los Reyes (1987) añade que los documentales se clasificaron en dos tipos: los que registraban aspectos cotidianos de la gente (paseos dominicales, salidas de misa, llegadas de los trenes a las estaciones) y por otro lado los que se ocupaban de sucesos extraordinarios como los viajes de Díaz (hechos predecibles), o secuelas de una catástrofe (hechos no predecibles), dichas filmaciones se utilizaban a un tiempo en materiales informativos de actualidad.¹⁸ Puede afirmarse que las filmaciones cumplían con algunas expectativas del estado: difundir y promover la figura presidencial; mostrar la grandeza de México –digna de pertenecer al mundo moderno–; retratar a la clase alta, (no olvidemos que el rasgo de la mexicanidad conocida en el exterior, se correspondía con la clase burguesa).

En 1906 se percibe un cambio en la realización cinematográfica, se transita de las vistas con simple panorámica, toma corta y espontánea, a películas estructuradas y se va de los temas de actualidad o notas informativas, al reportaje filmado. Quedan como evidencia el *Viaje a Yucatán* de Salvador Toscano, *Fiestas presidenciales en Mérida* de Enrique Rosas y la entrevista filmada por los hermanos Alva de Porfirio Díaz con el presidente de Estados Unidos, William Taft en El Paso Texas, celebrada el 16 de octubre de 1909.¹⁹ A partir de ahí, el cine se convirtió en el mejor medio para convencer a la población de que el país se encontraba en la trinchera del desarrollo. Evidencia de ello, en la capital del país aumentaron las salas que ofrecían en sus programas contenidos oníricos. Basta con recordar la filmación

¹⁶ Es remanso del triunfo de los liberales sobre los conservadores después del acaecido segundo imperio en 1867. En ese periodo los pintores reproducían pasajes de la historia nacional para formar y moralizar a la población.

¹⁷ Esto se reflejó también en las revistas culturales y las ilustraciones y grabados de los periódicos.

¹⁸ Carlos Mongrand filmó desfiles de tropas en San Luis Potosí (1901), vistas panorámicas de Aguascalientes y de Zacatecas (1904). Enrique Rosas exhibe un Carnaval de Mérida (1904), el cortejo fúnebre del embajador español Manuel Azpíroz y vistas de aspectos locales de Orizaba (1905). Salvador Toscano realizó filmaciones de temas cotidianos, filmó *Carreras de caballos* en el hipódromo de la Condesa, carreras de automóviles y aspectos de la ciudad de México como *La Villa de Guadalupe* y *la Calzada Chapultepec*.

¹⁹ De la misma manera surgieron las cintas de argumento que vieron luz en 1907, entre las que destacan *Aventuras de Tip-Top en Chapultepec*, *El grito de Dolores*, dirigidas y protagonizadas por Felipe de Jesús Haro, y *El suplicio de Cuauhtémoc*.

de la línea eléctrica de Xochimilco y el edificio de Correos, las fiestas conmemorativas del Centenario de la independencia y en 1910, los vuelos aerostáticos o en aeroplano.

Aunado a esto, la conciencia política en cierta media fue contenida por el cinematógrafo, si bien durante el gobierno porfirista se aprecia el desarrollo de un cine que inició retratando sucesos reales de diversa índole y terminó eludiendo sucesos no relacionados con el desarrollo, progreso y orden nacional. Un parteaguas en la progresiva caída de Díaz fueron las huelgas de la mina de cananea (1906) y la fábrica de textiles de Río Blanco (1907), reconocidas como el origen del movimiento obrero y precursoras de la Revolución Mexicana,²⁰ que pese a todo, no fueron registradas por el cinematógrafo.²¹ En contrapartida, la prensa fue el puntal del que se valió el estado para minimizar tales hechos. Con todo, en julio de 1910 acaece la última reelección de Porfirio Díaz que ante la avalancha de los seguidores de Francisco I. Madero, es orillado a dejar el cargo en mayo de 1911.

Importa resaltar que entre la reelección porfiriana y el estallido de la Revolución, los caudillos involucrados pactan una tregua para celebrar el primer centenario del inicio de la Guerra de Independencia Nacional. El cinematógrafo registra todos los festejos del mes de septiembre, como *Fiestas del Centenario de la Independencia* de Salvador Toscano y Ocañas (1910), *Las fiestas del centenario* de los hermanos Alva (1910) y *Las fiestas del centenario* de Becerril (1910).

2. La impronta revolucionaria y el cine de propaganda política

Concluidos los festejos de la Independencia, se reanuda el conflicto revolucionario. El descontento al interior del país crecía, de ahí la emergencia de caudillos que pronto habrían de

²⁰ La industrialización promovida por Díaz dio inicio a nuevas actividades en lugares remotos: el trazado de vías férreas, establecimiento de fábricas, explotación de metales industriales en el noroeste del país, la creación de nuevas haciendas privadas, a tal grado que, para 1910 existirán casi 11 mil haciendas que controlaban la mitad del territorio nacional. Esto implicó que los empresarios no sólo tuvieran sus propias instalaciones, crearon zonas habitacionales para los trabajadores. Además contaban con el apoyo del gobierno que como medida prohibió a los trabajadores que realizaran cualquier reclamo o manifestación para defender sus derechos laborales. A tal efecto se castigaba con multas y prisión a quienes desobedecían estas órdenes.

²¹ De acuerdo con datos oficiales durante la huelga de Río Blanco cerca de 200 obreros fueron fusilados, numerosos heridos y 400 presos. En apoyo a los obreros de Puebla, 93 fábricas pararon actividades (Coahuila, Colima, Chiapas, Chihuahua, Durango, Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, Estado de México, Michoacán, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Sinaloa, San Luis Potosí, Sonora, Tlaxcala, Veracruz, Tepic y Distrito Federal). Para más información se pueden consultar: Eugenia Méyer (coordinadora) *La lucha obrera en cananea 1906*, INAH, México, 2007. Francisco Zapata Schaffeld, *De Cananea y Río Blanco a La Caridad y las Truchas. Un siglo de conflictos laborales en México (1907-2006)*, revista ULÚA 12/Jul-Diciembre de 2008, pp 113-138.

socavar el régimen porfirista. Madero incitó el agitado hartazgo campesino, Francisco Villa condujo una de las muchas insurrecciones armadas que se dieron en el norte del país, a un tiempo Emiliano Zapata organiza la revuelta rural en el estado de Morelos. Los dos primeros remiten en la lucha armada al pasado, pretendían restaurar los principios liberales de la Constitución de 1857 que Díaz había traicionado. Mientras tanto Zapata se erigía como un caudillo que se proponía superar el pasado para apuntalar a los campesinos en un futuro prometedor respecto de la posesión de la tierra. En 1911 Madero es declarado triunfador en las elecciones presidenciales, hecho que reportó algunos momentos de tranquilidad y que concluyó con la rebelión de Pascual Orozco Rubio en marzo de 1912.

Ángel Miquel (2013) asevera que con la llegada de Madero al poder se dio un cambio importante en el cine mexicano, la Revolución pasó a ser la noticia más importante y el principal objetivo de los cineastas. Tal como estaba ocurriendo desde los primeros años del siglo XX en Europa, en donde se justificaba a los imperios colonialistas mediando filmaciones de culturas conquistadas. Destacan imágenes de agradecidos, exóticos y serviciales nativos, además del estallido de la Primera Guerra Mundial y la conformación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Resalta Shlomo (2004: 76) que, “bajo la atenta mirada de la censura”, al personal militar y a la población civil se les presentaban filmaciones montadas escrupulosamente para incidir en la conciencia colectiva; es el caso de una forma de recuerdo que no tenía parangón en la historia.²²

Las luchas armadas transformaron al mundo y al propio cine, en México surgieron películas de “compilación”, en las mismas se ordenaban imágenes nuevas con registros más antiguos, que en algunos casos ya habían sido exhibidos. Es ejemplo la epopeya maderista, contada desde las batallas iniciales de 1910, hasta su toma de posesión, como se aprecia en el filme *La historia completa de la revolución de 1910 a 1912* (Salvador Toscano, 1912) y *Documentación Histórica Nacional* (Enrique Rosas, 1916). En mayo de 1911 los hermanos Alva proyectaron las primeras filmaciones revolucionarias, estimadas documentales-reportaje que en principio sirven para fines periodísticos, entre otras: *Insurrección en México*, *Asalto y toma de Ciudad Juárez*, *Viaje triunfal del jefe de la revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México*, *Viaje del señor Madero al sur*, *La conferencia de*

²² A propósito véase a Shotat Ella, Stam Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002.

paz a orillas del Río Bravo y *La insurrección en México*. En igual forma, García Riera (1998: 24) afirma que algunos camarógrafos estadounidenses habían hecho eco del interés sobre los sucesos en México,²³ por lo que en 1912 se filma un largometraje bajo el nombre *Barbarous Mexico*.

El cine satisfacía a una población cada vez más demandante de noticias procedentes del frente de batalla, tal y como se expone en la película *Revolución orozquista* (Hnos. Alva, 1912); el filme expone escenas simultáneas de los campamentos federales y rebeldes, amén de ilustrar sobre la batalla que da el triunfo al general Victoriano Huerta. Indalecio Noriega Colombres grabó *La entrada de Madero a la capital* y *Escenas de las tropas zapatistas*, por su cuenta Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores realizaron filmaciones de la Revolución en la península yucateca.

De los Reyes (1987: 43, 45) subraya que los hermanos Alva incorporaron un nuevo elemento al cine mexicano, “la apoteosis”, utilizada en 1899 por Meliés en la película *cenicienta*, –que a su vez había tomado del teatro– ahí mostraba el triunfo de la protagonista sobre sus enemigos. La misma fórmula fue empleada para las cintas *Juana de arco*, *Noche de navidad* y *Barba azul*. Si retomamos lo filmado en el país, la cinta *Insurrección en México*, termina con la feliz pareja presidencial –Madero y su esposa– y un panorama espléndido de la ciudad. Así, las imágenes recabadas reflejan un creciente entusiasmo por la imagen de Madero, tanto en sus giras como candidato presidencial, como en su fugaz estancia en el poder, lo que le dio un lugar importante en la memoria nacional, pues más allá de su nombre, fue el caudillo que terminó con el porfiriato.

Tal fue la cobertura cinematográfica que se logró en torno a la Revolución que los protagonistas del conflicto tuvieron oportunidad de ser representados en la pantalla: huertistas, carrancistas, zapatistas y villistas. Al respecto Miquel (2013) aporta datos importantes sobre los caudillos del norte y del sur. Emiliano Zapata apenas fue objeto de filmaciones, en contrapartida, Francisco Villa se relacionó con periodistas, cineastas mexicanos y extranjeros, al punto de firmar un contrato de exclusividad con la Mutual Film Corporation en 1914. Uno de los filmes resultantes fue *La toma de Torreón* en 1915, proyectada en la capital del país

²³ Otra visión del tema se puede encontrar en Moisés, Viñas, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM, UNESCO, 1987.

durante el breve gobierno convencionista. También se filmaron algunas hazañas villistas en los reportajes sobre las tomas de *Ojinaga*, *Gómez Palacio* y *Torreón*, en esa forma Villa destaca como un protagonista del cinematógrafo.

De acuerdo con King (1994: 28), por un pago de veinticinco mil dólares, Villa asumió el compromiso de “mantener a las demás compañías cinematográficas fuera del escenario de los combates, luchar a plena luz del día siempre que fuera posible y reconstruir escenas de batalla si no se obtenían películas satisfactorias en el fragor de la misma”. Carlos Fuentes (1985: 161) expone un diálogo que sostuvo Villa con el camarógrafo estadounidense A. Walsh, a quien le expresó, “si usted dice que la luz de las cuatro de la mañana no le sirve para su maquinita, pues no importa. Los fusilamientos tendrán lugar a las seis. Pero no más tarde, después hay que marchar y pelear.”

Sin embargo, con el posterior derrocamiento de Madero, la censura se institucionalizó; los productores eran cuidadosos para no herir susceptibilidades de quienes ocupaban momentáneamente el poder. La Revolución, más allá de sus rivalidades representadas en el cine, fue escenario de exposiciones ideológicas, si bien México fue el único país de Latinoamérica donde el cine se puso al servicio de una revuelta armada de tal magnitud. Para ilustrar lo anterior, conviene afirmar que los cineastas Salvador Toscano, Guillermo Becerril y los hermanos Alva fueron contratados por el gobierno maderista. Otro ejemplo destacado refiere el registro de numerosos sucesos bélicos: el levantamiento de Orozco contra Madero; la traición y toma del poder de Victoriano Huerta, tras el asesinato de Madero en febrero de 1913, que también cobró la vida del vicepresidente José María Pino Suárez. Acontecida la decena trágica, tres días después, se estrena la película *Semana Sangrienta* (Hermanos Alva, 25 de febrero 1913),²⁴ la cual contempla un epílogo del asesinato de Madero, además de *Angustias y Zozobras*.

Como se puede apreciar, la reposición ideológica y de alianzas superó el cerco de los dirigentes, también los reporteros de los noticieros cinematográficos cambiaban de posición, de ahí que reeditaran sus películas para reverenciar la política en turno. Por el contrario, los hermanos Alva se caracterizaron por ser imparciales en cuanto a la información que generaban en la pantalla,²⁵ sin embargo, durante el gobierno huertista realizaron las filmaciones:

²⁴ Guillermo Becerril –hijo–, Enrique Rosas y Antonio Ocañas, filmaron aspectos de la llamada *Decena Trágica*.

²⁵ Esto se puede corroborar si analizamos los filmes *La revolución Orozquista* o *Combates sostenidos por las fuerzas reales contra las revolucionarias en los cerros de Bachimba*, o el filme del entierro de Francisco I.

Victoriano Huerta llegando a Chapultepec y Celebraciones de la batalla del cinco de mayo, se trataba de las fiestas presididas por el general victorioso, quien por sí mismo se condecoró por su papel en la defensa de la patria, también filmaron la *Disolución de la Cámara de Diputados*, hecho ocurrido el 10 de octubre en donde a petición de Huerta fueron aprehendidos 84 diputados.

A un tiempo, el gobierno de Huerta censuraba temas que pudieran incitar el debate político y que alterarían el orden público. En consecuencia se retoma un proyecto maderista para decretar el *Reglamento de cinematógrafos*, emitido el 23 de junio de 1913, el mismo incluye las primeras medidas oficiales de censura cinematográfica en México. Aclara De los Reyes (1981) que dicho ordenamiento únicamente tenía efecto en la Ciudad de México y su función era regular las instalaciones cinematográficas y su funcionamiento. En cuanto a lo que se proyectaba, en algunos casos las vistas tenían que ser presentadas ante un inspector, otorgando así al gobierno el poder para censurar o modificar las filmaciones.²⁶

Esto responde al *impasse* provocado por la dictadura huertista, en tal sentido, la producción documental deja de ser una narrativa periodística –cronológica y objetiva– de los acontecimientos políticos, para llegar a ser ensayo documental o de opinión; esa tendencia se puede corroborar con las filmaciones *La invasión norteamericana* o *Los sucesos de Veracruz*. Ambas relatan la historia de la ocupación que hace Estados Unidos del puerto en abril de 1914. Los hermanos Alva en su filme *Sangre hermana* (1914), apuestan por la propaganda oficial anti-zapatista, con lo que dejan al descubierto el lado negativo del quehacer político y militar de los enemigos de Huerta; con la película *nuestro valiente ejército*, presentaron a ese grupo como cuadrillas impetuosas que incendiaban pueblos, cuyos pobladores temerosos y horrorizados tenían que huir.

Madero, que fue rodado por los Alva el 2 de febrero de 1913. Ahí muestran lo multitudinario del evento (más de 2 mil personas) que se amotinaron para recibir al tranvía fúnebre, para después acompañarlo a la penitenciaría de Lecumberri y finalmente al Panteón Francés. También exponen imágenes que fueron testigo de la policía reprimiendo a los asistentes, además de evidenciar que sus compañeros de lucha no se presentaron porque estaban huyendo de la represión de Huerta.

²⁶ Ese no era un tema nuevo en las artes, Italia en 1840 vivió las invaciones de Napoleón, entonces Giuseppe Verdi con su opera *Nabucco* despierta el pueblo el sentimiento de libertad y unidad, al tiempo que se une al movimiento nacionalista italiano. Más tarde algunas de sus obras (*I Lombardi alla prima crociata*, *Giovanna d'Arco* y *Attila*) se convierten en estandarte de protesta de los italianos durante la Revolución Francesa que se propagó en todos los Estados europeos durante 1848. Desde entonces antes de poner en escena una ópera, tenían que someterse al comité de censura y atender los cambios solicitados.

Tras la caída de Huerta, con el fracaso de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes de 1914, el inicio de la lucha de facciones entre los grupos revolucionarios y la derrota de Francisco Villa en las batallas de Celaya –abril de 1915–, comienza el dominio del constitucionalismo carrancista, suceso que a su vez fue llevado al cine por cámaras nacionales y extranjeras. Para el efecto, en 1916 acontece un cambio en los contenidos proyectados en las salas de cine, se debe a que los personajes políticos eran aplaudidos o abucheados al grado de provocar trifulcas durante las funciones. Para no alterar el orden se prohíbe su exhibición y se suplen con documentales sobre la primera Guerra Mundial y películas francesas e italianas que abren paso al auge del cine de argumento en México.²⁷

Otra variante de la intervención estatal es la contratación de cineastas para difundir sus actos públicos y por mediación de los gobiernos municipales tratar de regular las exhibiciones, especialmente lo referido a cuestiones de higiene y seguridad. En suma de lo anterior, se proyectan filmes orientados a moralizar al pueblo y apartarlos de algunos desenfrenos, para ello fue necesaria la colaboración de instituciones de caridad y sociedades de beneficencia. Como se puede apreciar, las películas realizadas durante el período revolucionario dejan ver que la propaganda política y armada era la arena donde se podían emprender batallas ideológicas, en contrapartida desplazan con celeridad los documentales informativos que retrataban la realidad objetiva.

I. Nacionalismo defensivo de la soberanía

El Porfiriato había sido un mal necesario, tanto para México como para Estados Unidos. Por un lado, había traído paz, estabilidad política y aparentemente progreso económico para el país, a su vez mantenía tranquilo al vecino del norte en cuanto a los intereses de sus inversionistas y a la pacificación de la frontera. Señala Meyer (2006) que cuando este orden decae y la lucha armada genera desequilibrio, las relaciones México-Estados Unidos adquieren distintos matices: protestas diplomáticas, apoyos a distintas facciones revolucionarias, así

²⁷ La empresa Cirmar Films, en 1916 produce un emblema cívico-patriótico *1810 o Los libertadores* de Manuel Cirerol Sansores, considerado primer largometraje de argumento hecho en México, aunque algunos consideran que *La luz: tríptico de la vida moderna*, filmada en 1917, bajo la dirección de J. Jamet, es la película que inaugura este tipo de cine, que además es una copia de *Il fuoco / El fuego* de P. Fosco (1915), estrenada en México en 1916 con gran éxito.

como invasiones militares con las que se origina inestabilidad diplomática. En el contexto de lo que Ulloa (1971) nombra como Revolución Intervenida por Estados Unidos, se consolida el nacionalismo defensivo que se había gestado a lo largo del siglo XIX, el que sería un estandarte oficial hasta los años ochenta del siglo XX, el cual proponía la no intervención, la defensa de los intereses nacionales y la soberanía frente al exterior.

Fue tal la disputa política, por no decir ambigüedades ideológicas, que si por un lado el presidente estadounidense Taft apoyó a Madero, un año después su sucesor Woodrow Wilson participó en el complot que encabezó Huerta contra Madero. Tiempo después, el propio Wilson se opone a Huerta y a Villa para unirse a Carranza, a quien tiempo después casi le declara la guerra.²⁸ Ese nacionalismo defensivo exacerbado, era un tobogán político por lo efímero del poder, fue llevado al extremo con propaganda xenófoba como la promovida por los hermanos Flores Magón, a quienes se asocian términos despectivos como “latifundista” o “colonizador”, utilizados para referirse a los extranjeros que en su opinión acaparaban lo que a los mexicanos les correspondía.

El análisis del ideario nacionalista de Carranza, al igual que otros jefes revolucionarios, no reporta el aislamiento como forma de gobierno para consolidar la política y la economía nacional. Por esa razón, se proponía controlar la inversión e influencia extranjera en lugar de eliminarla. Expone Smith (1973) que para llevar a buen puerto los ideales de defensa de la soberanía nacional y la autodeterminación política y económica se lanza la *Doctrina Carranza*, emitida en 1919, así como su limitada Constitución Política que apenas supera en algunas reformas a la de 1857, y que adquirió verdadero carácter social con el Congreso Constituyente de 1917. Esas acciones conforman la máxima consolidación del nacionalismo, es decir la Carta Magna en la que se contienen demandas revolucionarias por el lado mexicano y por el otro, representa el ataque a los intereses de los inversionistas estadounidenses.²⁹

²⁸ Expone Fabela (1958) que Huerta subió al poder gracias al llamado “Pacto de la Embajada” promovido por el embajador estadounidense Henry Lane Wilson. Tras el cambio de presidente, Woodrow Wilson desconoce al gobierno huertista a causa del “incidente de Tampico”, donde marinos estadounidenses fueron detenidos sin mediar un motivo, uno vez liberados su comandante naval Henry T. exige saludos a la bandera de su país para perdonar el agravio, México se niega, por ello la armada estadounidense se preparó para intervenir el país. De ahí que la ocupación de Veracruz tuviera como objetivo detener un gran cargamento de armas del gobierno federal para favorecer a las fuerzas Carrancistas a quien le fue entregado el puerto.

²⁹ Durante las sesiones previas a su aprobación, argumenta Ulloa (2005: 45) que se distinguieron dos grupos que protagonizaron agudos debates: los renovadores –cercaños a Carranza– y los “jacobinos” –cercaños al *obregonismo* y considerados radicales–. El mayor triunfo lo obtuvieron los radicales al incluir en la Carta Magna rubros clave de las exigencias populares: la cuestión agraria y petrolera, recursos del subsuelo nacional, derecho de propiedad a los mexicanos, igualdad política, jurídica y económica entre los extranjeros y los nacionales. Todo

El impacto de estos sucesos gradualmente fue permeando la conciencia popular, en gran medida, gracias a que el cine se nutrió, como expone Meyer (2006), de un discurso político promovido desde las estructuras del poder, que de igual manera retomó el ideario social revolucionario, donde además la defensa de la soberanía nacional tuvo un lugar importante. En ese propósito se enmarcan películas como *Sangre hermana*, además de *La invasión norteamericana y los Sucesos de Veracruz*; ambas recrean la historia de la ocupación que hace Estados Unidos del puerto de Veracruz en 1914. Cabe destacar que en esas películas privilegian la intensión nacionalista, propagandística, de adulación y validación de quienes ostentaban el poder, en lugar de proponer reflexión sobre la debacle política al interior de México y su invasión. Importa señalar que para el estado ambas películas servirían para reclutar soldados para su lucha antinorteamericana.

Ahora bien, la película *Sangre hermana*, connota una carga ideológica y política de mayor envergadura: “era un pretexto para ayudar al Gobierno a justificar la leva para su ejército a la salida de las fábricas, de los toros y del cinematógrafo y aún en la calle, donde apresaban a los borrachines y a los perdidos en la noche” (De Los Reyes, 1987: 34). Por su parte el filme *La invasión norteamericana y los Sucesos de Veracruz* destaca porque incluye imágenes de los delegados de Brasil, Chile y Argentina asistiendo a las fiestas del Centenario de la Independencia de Chile, que si por un lado no se relacionan estrictamente con la invasión de Veracruz, se incluyeron en la película porque de acuerdo con De los Reyes (1987: 54-55), “fue hecha cuando se supone que representantes de tales países mediarían entre México y los Estados Unidos”.

3. Institucionalización del nacionalismo y la reconstrucción nacional posrevolucionaria

I. Nacionalismo cultural e inicio de la producción cinematográfica con apoyo del estado

Después del torbellino revolucionario, la reconstrucción de la nación era uno de los proyectos prioritarios para los gobiernos que encabezó el victorioso Venustiano Carranza –en 1915-1917 de facto, de 1917-1920 constitucionalmente–. Como resultado, el país entra en la etapa que llamaremos institucionalización del nacionalismo (1917-1940), se caracteriza porque el ideas

ello, consagrado en el célebre artículo 27.

y discursos se combinaron con acciones orientadas a la defensa de la soberanía política y económica, así como la autonomía diplomática e identidad cultural. Se pretendía consolidar a la nación como una nueva entidad que dejaba atrás sus viejas rencillas para integrarse al mundo moderno; la palabra nación ahora tiene otra connotación: representa todo un discurso unificador.

La exaltación del nacionalismo fue objeto de investigación en diversas áreas de las ciencias sociales. Algunos estudiosos de esa nueva idea de nación fueron: Jesús Silva Herzog, Lombardo Toledano, Antonio Caso, Gómez Morín, Manuel Gamio y José Vasconcelos. Sus obras destacan por glorificar los elementos que conforman lo nacional, ya sea descubriéndolos, construyéndolos o inventándolos para forjar la patria. Nos referimos a un nacionalismo cultural que al tiempo es retomado por el cine nacional, si bien según Pérez Montfort (1994, 1999), se pueden detectar símbolos o elementos que dan forma a la cultura nacional desde el porfiriato a la posrevolución. En el mismo sentido Monsiváis (1976, 1981, 1982 y 1987) explica que en la construcción de la cultura nacional y la cultura popular urbana, han contribuido los medios de comunicación y el cine, a este último lo considera como un dispositivo de teatralización cultural para enseñar al pueblo a ser mexicano.

Es preciso señalar que los elementos que representan ese nacionalismo cultural, se hacen evidentes una vez que concluye la Revolución, pues hubo visos de una política encaminada a homogeneizar al país, además de un interés por el cine desde un ángulo educativo y propagandístico. Para ese propósito se creó una estrategia de producción cinematográfica con apoyo del estado, además de conceder permiso a la Dirección General de Bellas Artes para adquirir un cinematógrafo y películas para su exhibición. En abril de 1917 el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático, encabezado por Manuel de la Bandera, apertura por primera vez la cátedra de Preparación y práctica de cinematógrafo, a cargo de las hermanas Adriana y Dolores Elhers, quienes se habían hecho acreedoras de una beca otorgada por el gobierno para estudiar cine en Estados Unidos.³⁰ Respecto de esa institución, De los Reyes (1983: 204, 228) destaca que se habilitó un atelier para la impresión de películas. Se

³⁰ La participación de mujeres en el cine durante esa época fue mayor; con su empresa Azteca Film, Mimí Derba acompañada del fotógrafo Enrique Rosas, filma cinco melodramas y un documental: *En defensa propia*, *La tigresa*, *Alma de sacrificio*, *La soñadora* y *En la sombra*. La dirección de la mayoría de estos materiales estuvo a cargo de Joaquín Coss y con guiones de la propia Mimí, primera mujer en dirigir cine. La secundaron las documentalistas veracruzanas Adriana y Dolores Elhers, la italiana María Cantoni, que en 1921 filmó en Guadalajara tres cintas, y la yucateca Cándida Beltrán Rendón que en 1928 dirige *El secreto de la abuela*.

sabe que Carranza autorizaba reportajes que registraban sus actividades, así como cintas que exaltaban las riquezas naturales del país y la reconstrucción que se realizaba en México. Si bien el gobierno “se convirtió en productor de películas, actividad practicada hasta ese entonces sólo por los camarógrafos o empresas particulares”.³¹

García Riera (1998: 34-35) indica que se filmó el largometraje *Reconstrucción Nacional* (1917), ahí se mostraba la integración del Congreso Constituyente y la entrada de Carranza a Querétaro; su toma de poder se documenta en *Patria Nueva*, trabajo que fue solicitado por el Departamento de Enseñanza Militar, cuya fotografía estuvo a cargo de Ezequiel Carrasco. En suma de lo anterior se financian documentales oficiales, siendo Miguel Contreras Torres uno de los directores más beneficiados, quizá se deba a que antaño había formado parte del ejército carrancista. Por su parte, la Secretaría de Guerra y Marina realizó varios materiales para inculcar *ex profeso* la disciplina militar y estimular la exaltación cívica y de servicio del recién creado Ejército Nacional, producto de las fuerzas irregulares de la Revolución. Destacan los filmes *Juan Soldado* (1919), *El precio de la gloria* (1919), *El block house de alta luz* (1919) y *Honor militar* (1920).

Por esas fechas, expone De los Reyes (1993:149) que en la Secretaría de Agricultura y Fomento se hicieron filmaciones educativas, antropológicas y arqueológicas, así como materiales referentes a la agricultura, preparación de productos básicos, insectos y animales, todas por encargo del antropólogo Manuel Gamio. Una de las producciones más importantes documenta las excavaciones arqueológicas en Teotihuacán y el registro del tipo de vida de los pobladores de ese valle. Durante el gobierno de Obregón, las Secretarías de Educación Pública, Agricultura y Fomento intensificaron la producción de películas de propaganda educativa. También se realizaron filmaciones de diversos eventos culturales y cívicos y películas de corte etnográfico, además de construir talleres cinematográficos en la Facultad de Ciencias Químicas para realizar películas a exhibirse durante festivales culturales de la SEP.

Como se puede apreciar hasta aquí, a partir de 1916 el cine mexicano en ciernes sufre un cambio de orientación que va del paisajismo, el documental de la vida cotidiana, política y de la Revolución, a la exploración formal de su distintivo nacional. Es el surgimiento de lo que

³¹ Mayor información de la producción filmica de ese periodo se encuentra en De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, Bajo el cielo de México, 1896-1930 Vol. II*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1993.

De los Reyes (1987) denomina la segunda etapa nacionalista del cine mexicano y con ello, de las películas de argumento con marcado influjo del romanticismo de la fotografía porfirista, su característica más destacada es la exposición de paisajes y costumbres nacionales. Expone el autor, que esa iniciativa fue encabezada por particulares, quienes se guiaban por las premisas del programa cultural del gobierno. La génesis de ese grupo fue otra consecuencia de la Revolución, porque a su vez reforzaba el nacionalismo defensivo, en contrapartida de los cineastas norteamericanos que seguían de cerca los sucesos armados, conformando ideas muy vagas de lo ocurrido, creando estereotipos de lo mexicano, destacan hombre bravíos, bandidos y extravagante de la Revolución. Desde la perspectiva estadounidense en México se vivía en el caos, cuando en el vecino país del norte existía el orden, así justificaban sus intervenciones mediáticas y bélicas en la lucha armada. Las mujeres representadas en la pantalla eran bonitas, inocentes, sensuales y con tendencias a tomar por amantes a ciudadanos norteamericanos, en cambio nunca aparecían hombres mexicanos relacionándose con mujeres norteamericanas, se trataba de claras adaptaciones de las novelas de *western*.

En respuesta el movimiento nacionalistas encabezado por Manuel de la Bandera y Mimi Derba, busca hacer contrapeso a la impronta del México salvaje representado en las películas estadounidense, de ahí que trataran de mostrar un país culto, en pleno desarrollo, lleno de bondades y grandezas, más allá del movimiento revolucionario. Con los temas proyectados en las pantallas se pretendía que los espectadores tuvieran empatía con el cine y por otro lado, dejaban al descubierto la riqueza visual de México mediante temas rancheros y campiranos para destacar el sentir y la tradición de su gente.³² Por ese entonces se exhiben las primeras adaptaciones literarias en formato de largometraje, cuyas producciones contemplan ideas matizadas de los estereotipos de las novelas sensacionalistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX; estos filmes tuvieron gran presencia en las pantallas de Estados Unidos.

Dicha cinematografía se vio influenciada por las directrices impulsadas por el gobierno carrancista, donde la cultura jugó un papel importante para llevar a cabo su ambiciosa política exterior para paliar en algo el poderoso influjo económico de Estados Unidos. A la sazón se requería una diplomacia cultural que posibilitara el respaldo de los países del sur, por lo mismo se nombraron como embajadores en Sudamérica a reconocidos escritores e

³² Para mayores detalles remítase a los textos de Aurelio De los Reyes, *Medio siglo de cine en México (1896-1947)*, México, Trillas, 2002 y *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, Conaculta-Imcine/Ediciones Mapa, México, 1998 de Emilio García Riera.

intelectuales, es el caso de Amado Nervo quien la cancillería mexicana en Argentina, Uruguay y Paraguay.

En el marco de ese nacionalismo cultural, De los Reyes (1987: 68) identifica al interior del cine nacionalista dos corrientes: El “nacionalismo cosmopolita”, inspirado por el cine italiano con sus divas como mayor sostén y sus famosos melodramas, pero en contrapartida en México se ponían en relieve símbolos y estampas de lo que se entendía como nacional.³³ Poco después se asume la tendencia del cine de Hollywood, que emplea actores mexicanos, entre ellos Dolores del Río, Ramón Navarro y Lupe Vélez. Además, se adaptan obras de la literatura universal, destacan *Tabaré* (José Zorrilla), *La muerte civil* (Giacometti) y *Dos corazones* (Adolph Bellot). Por su parte “El costumbrismo”, exhibía “el paisaje, los tipos y las costumbres nacionales”. Esta segunda corriente se separa en tres grupos, el primero es influido por la tradición romántica, es el caso de la película *Triste crepúsculo*,³⁴ si entre tanto encarna “los sentimientos más hondos de los hombres del campo, procurándose la dignificación de los tipos y la más saludable expresión de los rostros”; el segundo replica el teatro de género chico mexicano –copia del teatro chico español influenciado por el realismo peninsular y el naturalismo francés–, el mismo hacia ver a los personajes vulgares y poco cultos;³⁵ una tercera vía recupera la historia patria, con ello se exploran raíces prehispánicas e incluso coloniales. El cine resultante evidencia el mestizaje y la proeza de la conquista como se puede apreciar en las películas *Cuauhtémoc* y *Tepeyac*.

No obstante las divergencias temáticas, lo que unía a los grupos mencionados era la presencia del paisaje natural que engalanaba las producciones. De igual manera destaca el estilo moralista del cine, cuyos antecedentes manifiesta De los Reyes (1987: 65), remiten a la narrativa del *Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi y al estilo novelístico impulsado por Altamirano. En tal sentido, se adaptaron al cine las novelas *El Zarco* y *Clemencia*, con la intención de reinventar y reinterpretar lo nacional y el nacionalismo, además del cambio de uso de dichos términos. Consideremos que en el siglo XIX era poco usual referirse a “nacionalismo”, en cambio era común hablar de “literatura nacional”, “arte nacional”, “sentimiento patrio”, “patriota”, “patriotismo”, “amor a la patria”. El término nacionalismo

³³ La evidencia se tiene con las películas realizadas en 1917: *La Tigresa*, *En defensa propia*, *la soñadora*, *Alma de sacrificio*, *En la sombra* y *La obsesión*.

³⁴ Entre las películas del costumbrismo romántico destacan, *barranca trágica*, *El caporal*, *clemencia* y *El Zarco*.

³⁵ Películas pertenecientes a la corriente realista y naturalista son: *Partida ganada*, *Viaje redondo*, *La llaga*, *la luz* y *Santa*.

fue incorporado al vocabulario por los ideólogos del carrancismo que como parte de su gobierno formaron un programa con enfoque nacionalista; los rubros que lo componían era el educativo, económico, indigenista, de relaciones exteriores y cultural. En este último era prioridad la tenían la música, la literatura, el teatro y la pintura.³⁶

Distintas películas nacionalistas adaptaron obras de la literatura mexicana, entre otras: *Santa* (Luis G. Peredo 1918) popular novela naturalista de Federico Gamboa que logró ser un éxito; *Alas abiertas* (L. Lezama 1921) y los melodramas burgueses *Hasta después de la muerte* (1920), *Amnesia* y *Carmen* (1921), *La parcela* (1921) y *En la hacienda* (1921). Son filmes costumbristas que engalan melodramas rancheros. Uno de los directores que destaca en esa corriente filmica es Miguel Contreras Torres, quien en 1920 con la película *El Zarco*, adaptación de la novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano, crea un personaje en el cine nacional que ya tenía presencia en el cine estadounidense. Se trata de un mexicano pintoresco y cruel, amén de ser un astuto bandido. En suma su cine sobresale por ser nacionalista y patriótico, enfoques que desarrolló desde tres ángulos: historia patria, religiosidad y costumbrismo. Al igual que el cine histórico promovido por el estado quiso resaltar las raíces indígenas, la guerra de liberación del gobierno español, la Reforma y la Revolución.³⁷ En su cinta *La Revolución* (La sombra de Pancho Villa) encumbra al ejército constitucionalista del cual formó parte. Como sea, esa filmografía responde a una búsqueda de la identidad cinematográfica mexicana con presencia allende sus fronteras.

Por su parte, el gobierno carrancista impulsa un nuevo género cinematográfico, se trata del documental y los noticieros. Con el apoyo estatal, camarógrafos grabaron la inauguración del Congreso Constituyente realizado en Querétaro en 1916. De manera oficial la Secretaría de Guerra filma la toma de posesión de Carranza como presidente, además de diversos actos oficiales. Tal era el éxito del cinematógrafo para la propaganda política que diversos

³⁶ No resulta extraño que en 1916, como parte del programa nacionalista oficial emprendiera el rescate de la música popular, aporte que se atribuye en 1913 a Manuel M. Ponce. En la cinematografía, Manuel de la Bandera creó la Academia de actuación cinematográfica.

³⁷ Algunas las cintas que hacen mayor referencia a su posición destacan: *Aguiluchos mexicano* (1924-1929), *El león de la Sierra Morena* (1927), *México militar* (1925), *El hombre sin patria* (1929), *El sueño del caporal* (1922), *El caporal* (1921), *El Zarco* –Los plateados– (1920) y *Zitari* (1931). Dentro del cine sonoro: *¡Viva Isoldadera!* (1958), *Pueblo en armas* (1958), *Tehuantepec* –Mujeres del paraíso– (1953), *Yo soy mexicano de acá de este lado* –Linda mujer– (1951), *Pancho Villa vuelve* (1949), *Reina de reinas* –La virgen María– (1945), *Rancho de mis recuerdos* (1944), *La vida inútil de Pito Pérez* (1943), *El rayo del sur* (1943), *El padre Morelos* (1942), *Caballería del imperio* (1942), *¡Viva México!* –El grito de Dolores– (1934), *Juárez y Maximiliano* –La caída del imperio– (1933), *Revolución* –La sombra de Pancho Villa– (1932), *Protesta y toma de posesión del presidente, ingeniero Pascual Ortiz Rubio* (1930) y *El águila y el nopal* (1929).

gobernadores replicaron lo realizado por el gobierno federal, y contrataron camarógrafos para promover sus administraciones, lo cual trajo como consecuencia que el recién nacido documental tuviera un enfoque oficialista.

En octubre de 1919, para asegurar que la propaganda no sufriera reveses, se emite un decreto federal de censura que se caracteriza por ser nacionalista y moralista, para ello se planeó un laboratorio cinematográfico a cargo de la Secretaría de Gobernación, cuya función consistía en realizar películas para mostrar la riqueza natural y dejar ver que en México la cultural estaba en pleno desarrollo.³⁸ Con el arribo del cine sonoro la cinematografía nacional registra avances considerables, a partir de ese momento se incluyen de manera permanente la música, la picardía y el espectáculo del teatro popular mexicano.

Para el año 1920, justo cuando estaba consolidado el nuevo estado procedente de la Revolución, muere Carranza, es sucedido por el general Álvaro Obregón (1920-24) y cabe decir que durante su gestión hay un descenso en la producción fílmica, lo que se explica en parte porque ese gobierno concede prioridad a la solución de conflictos, fue el caso de la rebelión en 1923 encabezada por Adolfo de la Huerta. Con todo, la producción de documentales no desaparece. Jesús H. Abitia filma bajo el auspicio del Álvaro Obregón, *Las tres eras de la agricultura*; durante un recorrido por Veracruz se graba la cinta, *En la tierra del oro negro* (1921) de José S. Ortiz. También se filman *Las fiestas del centenario de la consumación de la independencia* (1921) de Salvador Toscano y Antonio Ocañas; *Las grandes fiestas del centenario* (1921) de Germán Camus; *Los grandes y solemnes actos del centenario*, de la International Pictures Company; *México Bello* (1922) de la compañía Hollman; *Our Mexican Neighbors* (1922) de Arthur P. Church; *El Carnaval* (1921) dirigido por Roca y Santos Badia; *Oaxaca Films* (1924) de Arnulfo y Óscar Aragón.

En otro sentido, en el programa nacionalista la educación tuvo gran peso para la homogenización cultural del país que se suponía traería consigo el desarrollo, mismo que adquirió dimensiones impensadas. Si en un principio Gamio (2017: 56) reconocía como condición necesaria de la modernización, la adaptación a las condiciones reales y específicas

³⁸ Monsiváis (1988: 23, 39, 45) asume que el cine de 1920 no logró captar la vitalidad cultural mexicana, como sí lo hicieron los movimientos vanguardistas de literatura y pintura o el *teatro frívolo*, constituido por variedades y entretenimiento ligero. Además del protagonismo de algunas mujeres entre las que destacan Lupe Marín, Tina Modotti, Frida Kahlo, Antonieta Rivas Mercado y María Izquierdo. Con ello se fracturaban las estructuras tradicionales que después de la Revolución seguían teniendo peso. Para mayor información remítase a Gabriel Ramírez, *Lupe Vélez: la mexicana que escupía fuego*, México, Cineteca Nacional, 1986.

de cada región y culturas indígenas, terminó por rechazar la idea de un país multicultural, si bien estaba convencido de la integración nacional. No es extraño entonces que haya calificado al indio como anacrónico y deficiente; a la población rural no india, en condición de un desarrollo intermedio como poco eficiente; a la población de las ciudades, como moderna y eficiente. Con lo anterior, definitivamente se perdía al Gamio (1982: 23-24) de *Forjando Patria* cuando afirmaba “la cultura es el conjunto de manifestaciones culturales e intelectuales que caracterizan a las agrupaciones humanas, que no admite superioridades culturales, ni clasificaciones anacrónicas de los pueblos en cultos e incultos”.

Hacia 1925 José Vasconcelos clausura en definitiva el reconocimiento de las diferencias étnico-culturales para dar paso a una educación general basada en los rasgos occidentales presentes en la sociedad mestizo-nacional. Sáenz, Vasconcelos y Gamio juzgaron el modelo de educación nacional como mediación para la emancipación del indio y la superación de las particularidades culturales, si bien las misiones culturales empujadas por Vasconcelos, no fueron otra cosa que pila bautismal para convertir a los indios a un supuesto proyecto de civilización modernizadora.³⁹ Esto se hace evidente no sólo en el poco cine que realizó el estado, también en la cinematografía nacional donde dichas ideas estuvieron presentes.

García Riera (1998: 53, 65-69) sustenta que Vasconcelos desestimaba al cine por considerarlo un “vulgar producto norteamericano sin tradición cultural”. No obstante durante su estancia en la SEP se produjo cine que tenía algo en común: disipar la imagen lapidaria de México en otros países, es decir la impronta de la Revolución. A petición del propio Vasconcelos en 1921 se integra el cine como un instrumento más en su cruzada educativa, hecho que se hace evidente con el programa “*El movimiento educativo en México*”. Ese mismo año se fundaron algunos talleres de creación cinematográfica y se fraguaron las primeras proyecciones formales de cine educativo.

De los Reyes (1983:149) hace notar que hacia 1923 otras instituciones participaron del cine con un propósito claro, propagar el evangelio de las letras y de la cultura. Uno de los

³⁹ La SEP contemplaba tres departamentos: alfabetización, bibliotecas y bellas artes. En 1922 se incorpora la Dirección de Cultura Estética del Departamento de Bellas Artes, antecedente de la Sección de Música Escolar, creada en 1932 que desde entonces cumple con la tarea de formular y aplicar los programas para la enseñanza de la materia en escuelas primarias y secundarias. En 1932 se crean los Talleres Gráficos de la Nación, dedicados a la edición de libros y textos escolares, además de publicar títulos de literatura, economía, sociología, historia del arte, traducciones y, la colección *Lecturas Clásicas para Niños* que incluía grandes obras del arte y la literatura mundial, con el fin de apoyar las campañas nacionales de alfabetización y el fomento a la lectura.

casos más emblemáticos remite a la Junta municipal de sanidad, dicha institución ordena la filmación de 150 películas que muestran “los inconvenientes y peligros que acarrea el desaseo personal”. Durante 1927-1937, México colabora con el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, cuyo objetivo fue el de retomar la herramienta cinematográfica para reforzar su misión educativa. Manuel Gamio solicita la producción del filme *Fiestas de Chalma*, además de grabaciones de aspectos relevantes del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnografía. Con todos esas acciones el proyecto vasconcelista sentó las bases de una concepción educativa, vigente hasta hoy en muchos aspectos de la educación nacional.

Cabe aclarar que durante la gestión de Vasconcelos se concede un importante apoyo para el arte y la cultura, con el que se benefician pintores destacados de la época. Para muestra la realización de murales en edificios públicos, entre ellos el de la SEP, si bien el muralismo mexicano que encabezan a nivel nacional Diego Rivera, Clemente Orozco, el Dr. Atl., Rufino Tamayo,⁴⁰ y en Michoacán Alfredo Zalce,⁴¹ fue una corriente que tuvo apoyatura en las ideas socialistas rusas, es lo que De los Reyes (1983:110) denomina como “un resurgimiento del arte autóctono”. Además fue un elemento visual que contribuyó en las formas de ver y representar el nacionalismo y con ello la identidad mexicana.

Es consecuencia de lo anterior tres décadas después de la muerte de Zapata, por encargo del estado, Diego Rivera recrea la historia de Morelos en el Palacio Nacional de la Ciudad de México y la historia nacional en el Palacio de Cortés en Cuernavaca. En los murales resaltan los momentos históricos de mayor conflicto registrados en nuestro país: la Independencia, la Guerra de Reformas y la Revolución. Resulta peculiar que en esos murales los protagonistas de dichas revueltas convivan sin enemistad. En un mismo plano tienen presencia Díaz, Madero, Huerta, Carranza y Villa. Al tiempo, Calles ostenta la bandera mexicana como legado de la Revolución. El rostro de Zapata está colocado por encima de los demás próceres de la patria, lo que significa que legitima al estado constituido y representado por quienes lo traicionaron. Se refuerza el mito de los caudillos y los héroes-mártires de la Revolución, si como sabemos, contrario a esto el Ejército Libertador del Sur, —encabezado por

⁴⁰ Al respecto puede consultarse el trabajo de Damián Bayón en su libro *Aventura plástica de Hispanoamérica*, publicado en 1974, en donde expone la relación cooperativa entre muralistas y el estado paternalista de la posrevolución.

⁴¹ En cuanto al trabajo de Zalce, véase la obra *Imágenes e ideología. Ensayo sobre muralismo y cine* de Arturo Morales Campos, UMSNH, 2015, en cuyo estudio analiza el mural “Los defensores de la soberanía nacional”, en consecuencia sustenta que se puede apreciar un discurso que forma parte de posturas oficiales posteriores a la Revolución mexicana.

Zapata– se dice que carecía de un proyecto político nacional y que no luchaba por el poder, prueba fehaciente está en que Zapata no fue capaz de sentarse en la Silla Presidencial. Nótese que a través de los murales y de manera oficial, se le dan nuevos matices al significado de la Revolución mexicana como parte de la ideología dominante.

Si retomamos lo realizado en materia cinematográfica, es posible argüir que casi la mitad de su producción es mimesis de los temas impulsados por esa cruzada nacionalista orquestada desde la SEP. Otra fuente de inspiración para el cine fue el teatro de revista.⁴² De los Reyes (1983: 80, 92) acota que en igual forma, sucesos extraordinarios como el asesinato del general Álvaro Obregón en julio de 1928 adquieren relevancia para distintos camarógrafos, quienes filman *Solemnes funerales del general Obregón*, *La última semana del general Obregón entre nosotros* (ambos de 1928) y *Álvaro Obregón* (1929) de Jesús Abitia. Además se agregan una serie de documentales realizados para la promoción turística y la propaganda política gubernamental.

II. Nacionalismo defensivo de la imagen nacional

Importa decir que algunas películas con enfoques culturales se orientan por una perspectiva que corresponde al nacionalismo defensivo, sobre todo, para cambiar una vez más la imagen que la cinematografía estadounidense intentaba mostrar de México. El gobierno carrancista supo de las ventajas de tener al cine bajo su control, no en vano se hizo una revisión de películas que llegaban al país, era intención evitar imágenes denigrantes y burlonas del México Revolucionario; esa medida sobrevivió a la muerte de Carranza. Durante el mandato de Álvaro Obregón, resalta Ruíz (2012: 132), que la Mesa de Propaganda perteneciente al Departamento de Información y Propaganda de la Secretaría de Relaciones Exteriores, emite circulares al respecto, por ejemplo en su segundo boletín dicta que las empresas *The Paramount Pictures Com.*, *The Pictures Corporation* y *The Aywon Film Corporation*, tras filmar películas deshonrosas para México serían sancionadas.

Para hacer contrapeso a la propaganda negativa sobre la acaecida Revolución, durante 1913 a 1920 Jesús Abitia registra la trayectoria militar de Álvaro Obregón, sobresalen las

⁴² Las películas que retratan de mejor manera dicha tendencia son las dirigidas por José Manuel Ramos, *Viaje redondo* (1919) y *Partida ganada* (1920). Por su parte Miguel Contreras Torres destaca con *El hombre sin patria* (1922), *Oro, sangre y sol* (1923) y *El león de Sierra Morena* (1927-1928).

filmaciones *Entrada triunfal del general Álvaro Obregón* y *La toma de posesión del general Álvaro Obregón* (1920). Así el futuro mandatario, argumenta De los Reyes (1983: 148), fortaleció su labor política con apoyo del cinematógrafo para documentar el último aliento de la Revolución Mexicana, como queda de manifiesto en *Gira política del general Obregón al sur del país con escenas familiares* (1920) de Enrique Rosas. Al término de su mandato se filma el documental *La Industria del Petróleo en México* (1920), que tuvo como escenario la ciudad de Tampico, producida por la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, en colaboración con las Hermanas Adriana y Dolores Helders, como actrices y productoras.

Por otro lado, el gobierno obregonista, en octubre de 1919, emite el nuevo reglamento de censura, para su ejecución se conforma el Departamento de Censura a cargo de la Secretaría de Gobernación. La Revolución fue uno de los temas más vetados, con eso se evita que a través de las películas se haga reflexión de lo ocurrido durante la lucha armada. Pese a todo se logran producir los filmes *Emiliano Zapata en vida y muerte* (1919), *Villa íntimo* (1920) y *Francisco Villa*, de Enrique Rosas (1923); *Funeral de Emiliano Zapata* (1919) y *Rendición de Villa en Sabinas* de Salvador Toscano (1920); *Francisco Villa, su vida como guerrillero y su trágica muerte*, de Salvador Toscano y A. F. Ocañas (1923). Además de largometrajes basados en las conmemoraciones del Centenario de la Independencia (1921) producidos por Salvador Toscano. Una de las películas que sufrió censura fue *El automóvil gris* (Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homs, 1919), narra los atracos cometidos en 1915 a residencias de familias adineradas por asaltantes que portan uniformes de oficiales carrancistas; el filme contempla escenas reales del fusilamiento de algunos atracadores y lugares de los acontecimientos, si bien, algunos episodios no fueron exhibidos por sus implicaciones políticas.

A decir de King (1994), el estado censura algunas producciones de Hollywood, es el caso de *“Her Husband's Trademark* (1922), cinta que relata la historia de una pandilla de mexicanos que intenta violar a Gloria Swanson, una vez que han matado a su marido, quien es un hombre de buenos principios y de negocios que ayuda a la economía petrolera mexicana. En respuesta el gobierno mexicano decreta el embargo de todos los filmes pertenecientes a la Famous Players Lasky Corporation (Paramount).

4. Maximato: industrialización, centralismo y grupos populares

I. Nacionalismo económico

El periodo presidencial de Plutarco Elías Calles (1924-28) da origen a lo que se conoce como el Maximato (1928-34). En sus principios ideológicos destaca la noción de nacionalismo sostenido por un sentido de patriotismo y mexicanidad. En cierto modo se exaltan los valores nacionalistas con el ánimo de evitar críticas –sobre el centralismo, el paternalismo y la política económica– y defender los intereses del estado, lo que fue de gran ayuda dado que la prioridad del gobierno era la modernización e industrialización nacional.

En el primer contacto que hizo el presidente con el cine dejó claro lo anterior. El nuevo proyecto nacional y su política debía llegar allende sus fronteras, de ahí que su toma de protesta fuera filmada por Vicente Ladislao Cortés, quien sustituye a Jesús H. Abitia como camarógrafo preferido del gobierno y la ceremonia de igual manera fue registrada por la Fox Film. Explica De los Reyes (1983: 9-11) que Calles se hizo acompañar por un camarógrafo durante su visita a París, el resultado fue la película informativa *Ecos del viaje del presidente don Plutarco Elías Calles a París*. El itinerario que se ve en pantalla incluye su recorrido por la “Tumba del soldado desconocido”, en donde libera una paloma, la recepción que le dio el presidente francés, su visita por el Instituto Pasteur y por la tumba de Napoleón.

Por mediación de la Secretaría de Marina, en 1926 la administración callista financia la producción *Película de las cosas de México*, con el fin de proyectarla en el extranjero, con orientación abiertamente militar, contempla temas que van de la toma de protesta del mismo Calles, hasta edificios de la Ciudad de México que dan cuenta del desarrollo nacional. Moisés Viñas (1987: 65-66) resalta que entre las películas más importantes del periodo están *Carreteras de México* (1927) y *La Industria del Petróleo Mexicano* (1927), además de los documentales *México Industrial* (1923) financiado por la Compañía Anunciadora Mexicana, cuya intención es mostrar la floreciente industria textil, además de los filmes *Carnaval* de Manuel Sicerol Sansores (1925) y *Chiapas* (1926) producido por el gobierno de ese estado.

De acuerdo con De los Reyes (1994: 33) durante 1925 se filman materiales informativos, entre ellos los de corte turístico para promover la imagen de México en el extranjero, sobresale el filme *Escenas de la vida mexicana, de lugares pintorescos de la República y de algunas industrias nacionales*, proyectada en Alemania, con el fin de atraer

inversiones. Otro caso es la película *México ante los ojos del mundo*, misma que fue promovida en Sudamérica, y el documental *Sonora* producido por un empresario de Mexicali, en donde se obsequian hermosos paisajes de aquel estado.⁴³ La Dirección de biología de la Secretaría de Agricultura y Fomento, así como el Departamento de Salud Pública brindan apoyo para la producción de documentales científicos, es el caso de *La vida del Ajolote Mexicano*, *El Alacrán*, *La lucha de un tilcuete mexicano con una culebra de cascabel*, *Preparación de suero contra las enfermedades*, *Los cultivos microbianos son examinados para comprobar su fuerza antes de ser inyectados* y *El poder tóxico del bacilo diftérico*.

II. Nacionalismo cultural y legitimidad popular del estado

Calles se propuso emprender la tarea de unir las diversas manifestaciones culturales de las mayorías con intelectuales y artistas; el vínculo fue denominado por Montfort (2005: 73-74) “élite centralista”, misma que gozaba de canonjías otorgadas por el poder económico y político del país; El objetivo de dicha asociación era identificar lo popular, lo mexicano y lo nacional.⁴⁴ El reconocimiento de lo popular respondía a la necesidad de ligar al pueblo con el discurso oficial, en mérito de legitimar las políticas y programas gubernamentales. Esa estrategia de corporativismo reporta buenos y diversos frutos, no olvidemos que dentro de las últimas acciones de Calles autonombado “Jefe máximo de la Revolución”, resalta la idea de convocar a los diversos partidos políticos que se considerados herederos de la Revolución mexicana, para que se articularan, lo cual redundó en la unificación política que dio vida en 1929 al Partido Nacional Revolucionario (PNR), mismo que se supeditó al estado y sobre todo al poder ejecutivo.⁴⁵

⁴³ De los Reyes (1983: 15) expone que se creó otro tipo de materiales como gacetas emitidas por algunas dependencias federales, es el caso de las publicadas por la Dirección General de Agricultura de la Secretaría de Agricultura y Fomento, a saber *Procedimientos modernos en pequeñas industrias, métodos de cultivo y forma de combatir las plagas de los ganados y Trabajos de Náinari* (1928).

⁴⁴ Otra acciones en materia de arte fue el ajuste en la estructura de la administración pública. Es el caso de la SEP que por ejemplo creó la estación radiofónica (ahora Radio Educación); la política cultural y educativa se centró en cinco áreas: Escuelas, Bellas Artes, Alfabetización, Bibliotecas y Educación Indígena; cabe aclarar que el Departamento de Bellas Artes fue responsable del fomento, difusión y educación en materia artística, en 1934 se le adjudicó el Palacio de Bellas Artes.

⁴⁵ Para mayor información sobre del surgimiento, evolución y rupturas del PNR véase a Luis Javier Garrido, *El partido de la revolución institucionalizada. La formación del nuevo Estado mexicano (1928-1945)*, México, Siglo XXI, 1982; Alejandra Lajous, *Los orígenes del partido único en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981; Carmen Nava, *ideología del Partido de la Revolución Mexicana*, Jiquilpan, Centro

En opinión de Segobia (1968: 4,10), con el discurso donde Calles anuncia la creación del PRN, legitima a los principales representantes de grupos sociales al señalar que la nación son: “el trabajador del campo y de la ciudad, de las clases medias y sub-medias, e intelectuales de buena fe”. Nótese el conveniente revés, ahora los grupos de élite quedan al margen como base del proyecto nacional. Sin embargo este enfoque político, es un hito en el problema racial en México, el cual será dominante a partir de ese momento, tanto en la ideología del estado como en la oposición política; resurge la lucha contra el racismo, la necesidad del mestizaje y la exaltación “oficial” del indio y de su cultura. Todo eso culminó en una política de inclusión nacional, igualdad de los nacionales y la homogeneidad de éstos, es decir, su rescate o incorporación al proyecto callista, si bien “la mejor manera de evitar el racismo es eliminar el problema al hacer desaparecer las razas”.

La consecuencia inmediata fue la resignificación y valoración de ese pueblo tan maltratado y malinterpretado durante el porfiriato. Esa noción de pueblo fue preponderante para definir la cultura nacional, no sólo en lo creativo, también en sus cotidianidades, lo que a su vez auspició la producción de relatos y repertorios simbólicos que dan cuenta de “lo propio”, es decir la identidad nacional.⁴⁶ Esto también tuvo presencia, aunque de manera diluida, durante el gobierno de Obregón, lo que cobrará mayor presencia en el curso de los mandatos de Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán. Tan es así que se pasó a un deber ser cultural, ya bien porque la idea de pueblo se fue separando de lo real para pasar al terreno de lo ideal.

En cuanto al cine se refiere, lo anterior es visible en la cinematográfica entonces silente, que en parte replicó la ideología presente en la fotografía, la pintura, la música y el arte en general. En el cine de ficción se observa la construcción de una imagen idealizada, protagonizada por indígenas y campesinos mestizos; se rescata la concepción del indígena precolombino que forjó más allá de las fronteras un referente cultura de México, como se aprecia en las cintas *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, 1917), *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1919), *El indio yaqui* (Guillermo Calles, 1926) y

de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas AC, 1984; y Miguel González Compeán y Leonardo Lomelí, *El partido de la revolución. Institución y conflicto (1928-1999)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

⁴⁶ Canclini define identidad cultural como (2003: 107) “una construcción que se relata. [...] Los libros escolares y museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con que se formuló la Identidad [...] de cada nación y se consagró su retórica narrativa.” Véase también a Chris Barker, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

De raza azteca (Guillermo Calles y Miguel Contreras Torres, 1921). Otros filmes que lo respaldan son los de ambiente colonial como *Tiempos mayas* (Carlos Martínez Arredondo, 1914) y *Tabaré* (Luis Lezama, 1918). Sobresalen las obras *El Cristo de oro* (1926), *Conspiración* (1927) y *El coloso de mármol* (1928) de Manuel R. Ojeda, quien pondera los logros del presidente Plutarco Elías Calles y los gobiernos surgidos de la Revolución. En contraste, Gustavo Sáenz de Sicilia recrea las ínfulas de la aristocracia y las tendencias fascistas de aquellos años en *Atavismo* (1923) y *Un drama en la aristocracia* (1924). En esta línea se incluye *La boda de Rosario* de P. J. Vázquez (1929).

En otro sentido, destacan filmaciones “moralizadoras” como *Bolcheviquismo* (1922) y *El puño de hierro* de Gabriel García Moreno (1927) grabada en Orizaba, con crudo y sorprendente realismo esta última denuncia los perjuicios de la farmacodependencia. Por otro lado, De los Reyes (1983: 111 -119) sustenta que una vez iniciadas las actividades del PRN, Calles financia creaciones filmicas para su promoción. Una primer producción fue la *Gira política del ingeniero Pascual Ortiz Rubio* (1929), mientras la *Paramount* filma su viaje a Nueva York, teniendo como resultado la cinta *Ingeniero Pascual Ortiz Rubio presidente electo, en Nueva York, Los hijos del Ingeniero Pascual Ortiz Rubio presidente electo, en Nueva York*. La última registra el momento en que ante profesores y compañeros de universidad, los hijos de Rubio son informados de la elección de su padre como presidente de México.

De La Maza (1973) asevera que en 1930 el gobierno adquirió un equipo cinematográfico para documentar la toma de posesión del presidente Pascual Ortiz Rubio, resultó ser el primer registro de una filmación con sonido en México. La realización estuvo a cargo de Roberto Turnbull, con la dirección de Miguel Contreras.⁴⁷ Ese mismo año inicia lo que se conoce como el cine clásico mexicano.⁴⁸ Otras acciones en materia cinematográfica se

⁴⁷ Dentro de los primeros intentos del cine sonoro en México destacan: *Dios y ley* (Guillermo “Indio” Calles, 1929); *El águila y el nopal* (Miguel Contreras Torres, 1929); *Soñadores de la gloria* (Miguel Contreras Torres, 1930); *Zitari* (Miguel Contreras Torres, 1931); *La boda de Rosario* (Gustavo Sáenz de Sicilia 1929); *Alas de gloria* (Ángel E. Álvarez, 1929); *Abismos o Naufragos de la vida* (Salvador Pruneda, 1930); *Más fuerte que el deber* (Raphael J. Sevilla 1930); *Terrible pesadilla* (Carlos Amador, 1930); y *Contrabando* (Alberto Méndez Bernal, 1931).

⁴⁸ El cine clásico mexicano abarca de 1930-1950, se caracteriza por ser una réplica del modelo impulsado por Hollywood que buscaba el entretenimiento a través de historias de amor con una línea narrativa que se estructura con un prólogo, desarrollo, clímax y desenlace. Destaca además el *star system*, aunque en México las convenciones estilísticas tiene un sello propio, para muestra las películas de la ‘edad de oro’. Al respecto Cfr. Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939- 1952*, México, COLMEX/IMCINE, 1998, p. 14.

dan en 1931 con la creación de la Oficina Fotográfica y Cinematográfica de la SEP, misma que tenía por encomienda ejecutar los primeros trabajos de difusión artístico-educativa, que consistían en realizar exhibiciones permanentes de cine en planteles escolares e instituciones privadas. Una de las primeras producciones del estado fue el filme *Michoacán* (Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1930) y en 1933 se forma la Sociedad Pro-Cine educativo con el propósito de fomentar su uso como herramienta didáctica.

Otro hecho importante es que en la década de los años treinta del siglo pasado, llega a México el cineasta soviético Sergei Eisenstein, quien bajo la influencia del director de cine Vertov, hace registros filmicos de mujeres zapotecas en el Istmo de Tehuantepec y de campesinos tlaxcaltecos. El resultado fue el fortalecimiento de la tendencia estética en cuanto a la manera de ver a los indígenas y a lo indígena, lo cual se caracterizó por presentar secuencias de rostros estáticos con una expresión de dignidad y orgullo, engalanados por paisajes hermosos y armónicos, que no es otra cosa que la adaptación de los elementos del muralismo a las técnicas cinematográficas. No debemos omitir que dicho director también filmó la cinta *Que Viva México* (1932), a través de la cual, se busca sintetizar la mexicanidad o lo mexicano, es decir simplificar la historia de cómo se ha ido constituyendo el país y cómo ha logrado liberarse, modernizarse y progresar.⁴⁹

5. Cárdenas y la institucionalización de la propaganda filmica

Después de años de restauración nacional y de políticas liberales, en el imaginario colectivo México todavía era un territorio inhóspito y trémulo.⁵⁰ La llegada al poder de Lázaro Cárdenas del Río no sólo interrumpió el influjo callista,⁵¹ también se hecho a cuestras a un estado desarticulado y deslegitimado, donde la idea de democracia estaba respaldada por la violencia.

⁴⁹ Tómese como referencia a Aurelio De los Reyes, *El nacimiento de ¡Que viva México! de Sergei Eisenstein: conjeturas*, p. 172. Para mayor amplitud del tema véase: Eduardo De la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexiquense de Cultura e Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, 1997 y José María Caparrós-Lera, *Historia del Cine Mundial*, Madrid, Libros de cine, RIALP, 2009.

⁵⁰ Basta recordar la guerra cristera (1926-1929) y el “Maximato” que dejó un presidente muerto —Álvaro Obregón—, el 9 de marzo de 1930 en Topilejo, fueron encontrados los cadáveres de 100 seguidores de José Vasconcelos, amén del ataque que sufrió Pascual Ortiz Rubio el día que toma protesta como líder nacional, quien formó parte de los tres presidentes que fueron ensombrecidos por la figura de Calles.

⁵¹ Pese a ser un protegido de Calles, Cárdenas lo orilló a exiliarse a Estados Unidos por la manipulación que intentó ejercer en su toma de decisiones para encauzar el futuro del país.

De ahí que las circunstancias exigían aliviar heridas producto de disputas políticas, restablecer el orden y al propio gobierno, además de cimentar un proyecto de nación incluyente. En respuesta, la administración apostó por una política pública que tuviera como prioridad la expropiación petrolera, el reparto agrario, la educación socialista, la incorporación de los indígenas en los programas educativos y el reconocimiento de sus culturas, el apoyo a los sindicatos –sobre todo los obreros–, y la infraestructura –carreteras, presas, hospitales y escuelas–, entre otras acciones. El impacto inmediato fue la creencia de que los sectores marginados pese a ser protagonistas de la Revolución, ahora eran parte de una fuerte y unificada nación.

En contrapartida de sus antecesores el presidente toma como bandera política y por tanto discursiva, al México moderno, la historia nacional y su construcción con la inclusión de comunidades indígenas, sobre todo se vindica el pasado revolucionario para cimentar una nación estable. Cabe argüir que si bien las revoluciones pueden ser positivas o negativas por estar liadas a principios de destrucción y construcción, en el periodo cardenista fue parteaguas que se tornó apoyatura para configurar un entramado cultural homogéneo y definir los ideales de lo que debía ser la identidad mexicana –impulsados desde el porfiriato–. Por otro lado, el proceso histórico de tergiversar el pasado y su uso retórico, político y social se ha fortalecido a tal grado que, hasta nuestros días los gobiernos en turno lo sigue deformando según sus intereses. Es Obregón el primer mandatario que marca la pauta al celebrar el 1º de abril el aniversario luctuoso de la muerte de Zapata, así se da paso a un discurso oficial manido en aras de generar consensos. Lo anterior se debe a que los caudillos que lo precedieron en el poder intentaron borrar la esencia zapatista en la victoria revolucionaria.⁵²

Florescano (2005: 45) aclara que la reconstrucción oficial del pasado, ha sido una herramienta de dominación y a su vez la memoria, un instrumento que preserva la identidad y algunas desgracias de los oprimidos. La historia se concibe como un campo de disputa, inmersa en las contradicciones de un sistema cuyo dispositivo histórico busca hegemonizar hasta el pensamiento. El sentido de la historia está ligado a la experiencia donde la

⁵² De acuerdo con Zavaleta (1985:32) tal hecho se enmarca dentro de un *momento constitutivo*: un efecto de la concentración del tiempo histórico, lo cual significa que puede y requiere una instancia de vaciamiento o disponibilidad para darle un enfoque universal, y otra de interpretación o resignificación hegemónica para prolongar la vigencia del sistema político como ocurrió con el PNR (ahora Partido de la Revolución Institucional), organización política que se apropió de la palabra revolución para moldear su contenido y así transformarlo en su emblema de poder.

transformación y la conservación de lo dado conviven y se expresan zigzagueando entre antagonismos dentro del terreno de lo simbólico y lo cultural. Esas ambigüedades históricas creemos, no sólo ayudan a comprender que el uso del pasado constituye un consenso hegemónico, también sirven para descifrar las formas en las que a través del cine promovido por el cardenismo se convierten en una herramienta ideologizante y de adscripción identitaria como se demostrará en adelante.⁵³

I. Institucionalización de la propaganda filmica

Como es bien sabido, el gobierno cardenista fue uno de los más importantes y prolíferos en cuanto al uso del cine como herramienta propagandística. Recordemos que en apartados anteriores, las alusiones al cardenismo y al nacionalismo representado en el cine, ofrecían un sentido conservador y moralista, para avivar los sentimientos por la nación. En contrasentido, la administración cardenista emplea a los medios de comunicación (prensa, radio y cine) como un instrumento ideológico al servicio del estado.

Se trata de adoctrinar y persuadir a la población de que México se ha tornado social y económicamente en una nación sólida y con capacidad de modernización, además de tener un gobierno renovado con la creación de instituciones gracias al proyecto revolucionario. En lo que respecta al cine, hasta ese entonces no reglamentado institucionalmente, cabe decir que jugó un papel crucial para desarrollar al interior y al exterior del país la diplomacia y difusión cultural, lo que a su vez se estructuró como un discurso político que no sólo renovó la imagen de México, alentó el nacionalismo y enalteció la gestión del presidencialismo.

El gobierno cardenista (1934-1940) fue guía en la creación de repertorios visuales a través del cine de contenido social y de propaganda,⁵⁴ el cual tuvo un gran alcance.⁵⁵ El

⁵³ En esta apropiación del pasado revolucionario, para la construcción de la nueva nación el hilo conductor es la identidad, entendida como algo en constante movimiento y disputa, en permanente contradicción, no es unívoca ni monolítica, ni tiene un principio y un fin, como se ha demostrado en la historia nacional.

⁵⁴ Álvaro Vázquez Mantecón (2012: 88) aclara que un primer referente del uso propagandístico del cinematógrafo, recae en el gobernador de Tabasco Tomás Garrido Canabal, quien utilizaba ese medio para difundir su proyecto de gobierno y registrar todos los aspectos importantes de su gestión.

⁵⁵ Dicha relación comenzó antes de que Cárdenas fuera presidente. Expone Banquera (1988) que tiempo atrás había manejado con habilidad la XEFO, estación radiofónica creada por el PNR. No en vano desde sus primeros días como presidente utilizó ese medio para dirigir mensajes a la población, mediando los *encadenamientos* de estaciones, además de establecer en 1937 la *Hora Nacional* que debía ser transmitida en toda la nación. Al respecto véase: *La radio en Iberoamérica: Evolución, diagnóstico, prospectiva*. Compilación de Arturo Merayo

primer antecedente de Cárdenas con el cine, fue la filmación de su toma de posesión a finales de 1934 a saber *La transmisión pacífica del poder* de Agustín Delgado y Manuel Álvarez Bravo, con la supervisión de Felipe Gregorio Castillo, aunque los créditos de producción se adjudican al PNR. En cuanto al uso del cine como propaganda filmica, el estado hizo un primer intento para institucionalizarla, lo que se constata con un convenio firmado en 1936 con la empresa Cinematográfica Latinoamericana, S.A. (CLASA), cuyo estudio logra tener la mayor infraestructura y equipo. Tan sólo en 1937 la mitad de las películas producidas en México fueron financiadas por dicha casa productora. El primer filme de esa empresa es *Vámonos con Pancho Villa* (1935).⁵⁶ García Riera (1998: 82) puntualiza que para su grabación el gobierno facilitó un ferrocarril, un regimiento de tropa, municiones, piezas de artillería, uniformes y asesoramiento militar, además, al declararse la empresa en quiebra, participó como productor para concluir el rodaje. Más allá de dicha colaboración, la administración cardenista diseña y organiza un proyecto propagandístico que incluía,

Doce números cortos con propósitos educativos, doce (...) con propósitos turísticos, musicalizados y explicados en español, con subtítulos en inglés, francés, italiano y alemán; 26 números cortos de noticieros referentes a acontecimientos nacionales de propaganda política con títulos en español y explicaciones orales. En el extranjero se difundirían dichas cintas a través de las agencias diplomáticas tales como Embajadas y Consulados, mediante exposiciones o ferias internacionales. (Ruiz, 2012: 183).⁵⁷

Con el objetivo de dar orden a la propaganda, el estado la clasificó en cuatro rubros: exaltación del patriotismo; enaltecer la figura del presidente; exaltar la Cultura Mexicana; fomentar el Turismo y garantizar la integridad de los visitantes. Esta forma de orientar el esquema cinematográfico emuló los avances que en materia de difusión política realizaban países como China⁵⁸ y Estados Unidos, pero sobre todo en Alemania, permeada por los

Pérez, Sevilla, Comunicación social, 2007.

⁵⁶ La película se basó en la novela de Rafael Félix Muñoz, es fotografiada por el norteamericano Jack Draper y Gabriel Figueroa, con música de Silvestre Revueltas.

⁵⁷ Cada secretaría o departamento podían solicitar películas con temas de su interés. Por ejemplo la SEP requirió materiales de ruinas arqueológicas, monumentos artísticos e históricos, museos y galerías de México y música regional. El Departamento de Salubridad Pública se centró en enfermedades transmisibles, ingeniería sanitaria, comestibles y bebidas. La Secretaría de la Economía Nacional, solicitó algunos referentes a la riqueza de México y la pequeña industria. El Departamento Forestal de Caza y Pesca se enfocó en la pesca de perlas en el Golfo de California.

⁵⁸ Una referencia la tenemos con *La mas bella* de Akira Kurosawa (1944), película de propaganda nacionalista al estilo docudrama-ruso (encabezado por Serguéi Eisenstein), cuyas protagonistas son un grupo de mujeres que durante la Segunda Guerra Mundial trabajan como voluntarias en la fábrica de lentes de precisión para el ejército

radicalismos ideológicos del Nazismo, Fascismo e Hispanismo. Cabe exponer que en la década de 1920 la Unión Soviética, con la llegada de los bolcheviques al poder, se diversificó el uso y sentido del cine documental.⁵⁹ Las primeras obras importantes emanadas del nuevo régimen soviético se le deben a Serguéi Eisenstein, quien moldeó la visión histórica del bolchevismo.⁶⁰ A su vez el cine es empleado como eficaz propaganda política durante la Guerra civil española y más tarde en la Segunda Guerra Mundial.

El 25 de diciembre de 1936 el gobierno cardenista decreta la conformación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), con el fin de apuntalar la publicidad y propaganda oficial; dirigir y administrar las publicaciones periódicas de propaganda de las dependencias del ejecutivo; editar películas informativas, culturales y de propaganda; autorizar la exhibición comercial de películas en el país y exportar las producidas localmente. Lo anterior conformaría una estrategia de control, de suerte que el discurso político no fuera desvirtuado o sufriera interpretaciones erróneas, el DAPP sería un órgano de control para dar voz sólo al presidente, además de ser recurso para contrarrestar las campañas de propaganda cinematográfica que realizaban en México norteamericanos, alemanes, ingleses y franceses. De la misma forma prestaría apoyo a los gobiernos locales afines con la línea federal.⁶¹ Considera Mantecón (2012: 91) que dichas acciones se pueden entender como ambiciones cercanas al totalitarismo por “pretender la difusión de hechos y doctrinas en la mente pública y sobre todo la de fijar conceptos de ética colectiva”.

Durante el cardenismo se impulsa la *Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos* y las casas productoras *la Nacional Productor*, *Industrial Cinematográfica*, *Sucesos Nacionales*, *Noticiarios Cinematográficos*. Las dos últimas, contraen relación laboral

nipón. Las enfermedades y los problemas no eran una limitante para que sirvieran al país con su heroica labor.

⁵⁹ El máximo exponente fue Dziga Vertov, quien formó parte del Comité de Cine de Moscú, y se desempeñó como editor del noticiero cinematográfico *Kinodelia* creado en 1928. Dentro de sus mejores producciones resalta *El Hombre con la cámara en movimiento* (1929), que muestra la cotidianidad de los soviéticos y con ello pone en el imaginario del pueblo la construcción del nuevo Estado. Léase al respecto a Barnouw en *El Documental, Historia y Estilos*, Barcelona, Gedisa, 1996. Concluida la revolución Ruso-Soviética el gobierno Bolchevique creó un decreto de nacionalización de la industria filmica, y vio luz la Escuela Cinematográfica del Estado, –la G.I.K.–, siendo así el primer régimen del mundo que comprendió y reconoció la importancia del cine en la era de la cultura de masas.

⁶⁰ La prueba recae en *El Acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927). Ambas muestran los momentos más álgidos y sensibles del levantamiento contra la opresión zarista, siendo el pueblo el protagonista de su destino al asumir la lucha.

⁶¹ Comenta Ruíz (2012: 157-158) que antes del DAPP, la SEP a través del departamento de Bellas Artes, lleva el control técnico e ideológico del cine, además de examinar y calificar el carácter educativo que pudieran tener las películas a efecto de exención de derechos aduanales.

con el estado; gracias a ese vínculo el DAPP se torna en productor cinematográfico, sea asignando recursos económicos, comprando películas o filmando y produciendo sus propios documentales.⁶² Vidal (2010: 175) arguye que el estado patrocinó documentales a través del PNR, entre otros *La manifestación Obrera en Pro del Presidente Cárdenas o Desfile Atlético del XXV aniversario de la Revolución Mexicana*.

Para controlar los contenidos de la industria cinematográfica el DAPP recurre a la censura.⁶³ Al respecto, Ruíz (2012: 168, 196, 192) sustenta que se revisan meticulosamente películas de ficción, documentales y noticiarios, además de proceder con el escrutinio de películas proyectadas fuera de la Ciudad de México. Para tal efecto se realiza el análisis y dictamen de guiones a producir, amén de dictaminar las películas mexicanas y extranjeras que se habrían de exhibir o no, conviene afirmar que en 1938 se revisaron 1130 materiales filmicos. Es referencia de esa supervisión *La mancha de sangre* (Best Maugard, 1937), producción censurada por su tema central y por ser considerado espectáculo amoral. Uno de los tópicos mayormente vedado es el de la Revolución, lo que de acuerdo con Monsiváis (2010: 13) obedece a que la lucha armada seguía siendo una amenaza latente en la vida nacional, y a que el público prefería ver en pantalla las reformas agrarias y las consecuencias de la Revolución.⁶⁴

A pesar de los diversos intentos del gobierno cardenista para crear propaganda filmica y controlar la industria, los materiales producidos no tuvieron éxito en las taquillas, el 30 de

⁶² Rodríguez (2008: 28) arguye que en 1928 Franco crea en España el Departamento Nacional de Cinematografía, cuyo objetivo era colocar al estado como único productor de noticiarios y documentales de propaganda. A la sazón se realizan 32 noticiarios estatales. Cabe afirmar que el cine fue una herramienta ideológica que acompañó a Franco durante su vida política a través del NO-DO (acrónimo de noticiarios y documentales). Producto de ese vínculo político y una vez derrocado el Gobierno de la Segunda República, añade Sánchez (2002: 367) que la Filmoteca Española recuperó 151 títulos que recrean la España de esa época, entre otros *Cómo nació la República española* (Juan Vila Vilamala, 1932), *La ciudad y el campo*, *Almadrabas*, *Felipe II y el Escorial*, (Carlos Velo en 1935).

⁶³ Ese tipo de censura fue aplicada por el fascismo, la versión estalinista del comunismo y los nazis. Durante los sucesos más trágicos de la Revolución Soviética, entre ellos la toma del Palacio de Invierno, las persecuciones emprendidas por el estalinismo y los exterminios masivos, no es extraño que escaseara la producción cinematográfica. Serguéi Eisenstein –al igual que Carlos Velo– antaño al servicio del poder, por no ser del agrado de Stalin, a finales de los años veinte del siglo pasado, se ve obligado a trasladarse a Hollywood y posteriormente a México, consúltase Shlomo (2004: 125) y José Luis Sánchez Noriega, *Historia del Cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

⁶⁴ Al final del periodo cardenista se justificaron tales decisiones políticas, si bien la sociedad se encontraba dividida. Por un lado, las grandes reformas habían sido frenadas y las clases obreras y campesinas seguían a la expectativa de los prometidos cambios estructurales. En contrapartida los grupos políticos de derecha fundaron organizaciones empresariales y el Partido Acción Nacional (PAN), además la campaña presidencial de Juan Andreu Almazán amenazaba con un nuevo levantamiento armado en las próximas elecciones.

diciembre de 1940 se decreta la ley que reformó las Secretarías y Departamentos de Estado y con ello la anulación del DAPP; en su lugar se crea la Dirección General de Información integrada a la Secretaría de Gobernación (Ley de Secretarías y Departamentos de Estado, 1939).⁶⁵

II. Nacionalismo popular

Al igual que su predecesor, Cárdenas argumenta el interés general de la nación y la comunidad popular. A diferencia de Calles promueve ideales socialistas, destacan expresiones políticas como “nacionalismo social” o “socialismo nacional”. Denuncia Prados (1995) que ese visible nacionalismo popular está basado en la justicia social, la soberanía popular y la autodeterminación nacional, entendida como soberanía política nacional. Aquí se concentran diversas corrientes que tienen algo en común: orientación progresista, reformista o revolucionaria, donde además se entiende que la nación es el pueblo que la habita y que una nación fuerte y desarrollada sólo puede lograrse mediante la justicia social, por ello se constituyen políticas públicas y programas de bienestar social; supone esto que la nación no sea caótica o conflictiva, resultado de la injusticia y el desequilibrio social.

En ese sentido, el estado se autodesignó como único responsable de la educación primaria, secundaria y normal en los estados y municipios.⁶⁶ La educación del pueblo fue una de las mayores apuestas de Cárdenas.⁶⁷ No es extraño que la difusión cinematográfica del

⁶⁵ Era imposible competir con el cine comercial. Después del éxito de la película *Santa*, la producción crecía rápidamente, así como el número de cintas exitosas provenientes de la comedia rancheras, al cine provinciano y el costumbrista. Destacan: *La mujer del puerto*, (Arcady Boytler, 1933), *Madre querida* (Juan Orol, 1935) y *La sangre manda* (Ramón José Bohr 1933). Un espacio aparte merecen las producciones de Fernando de Fuentes: *El tigre de Yautepec* (1933), *Cruz Diablo* (1934), *El fantasma del convento* (1934), *La familia Dressel* (1935), *Las mujeres mandan* (1936); y con el tema de la Revolución *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). Otro cineastas que logró gran reconocimiento en taquilla fue Miguel Contreras Torres, destacan sus películas: *Juárez y Maximiliano* (1933) *La paloma* (1937), *La emperatriz loca*, (1939) y *Caballería del imperio* (1942) se trata de tramas épico-histórico.

⁶⁶ En materia de educación se fusionaron principios de las Escuelas Normales Rurales y Centrales Agrícolas para formar las Escuelas Regionales Campesinas, encargadas de la enseñanza agrícola y la formación de maestros rurales. Se creó el Instituto Politécnico Nacional (IPN), el Consejo Nacional de Educación Superior y de la Investigación Científica, el Consejo Técnico de Educación Agrícola y el Instituto Nacional de Psicopedagogía. Al respecto véase: Solana, Fernando; Cardiel Reyes, Raúl; Bolaños Martínez, Raúl, ed. Historia de la educación pública en México. Fondo de Cultura Económica, México, D.F.1981.

⁶⁷ Antes de ser presidente, Cárdenas ya había impulsado la educación socialista. En 1925 funda en Tampico la primera escuela “Hijos del Ejército”; siendo gobernador de Michoacán crea aproximadamente 400 escuelas.

modelo educativo socialista fuera tema prioritario. Para muestra el documental *Escuela de hijos del ejército* (1937), cuyo enfoque social se hace evidente cuando en pantalla un niño imprime una consigna que dice “actor de progreso social es el obrero reivindicado”,⁶⁸ la secuencia es coronada con una escena donde se reproducen carteles con consignas que presagian que el pueblo renacerá gracias al surgimiento de una nueva estética del proletariado. También se muestran actividades realizadas por infantes en el huerto escolar, al tiempo que corean con alegría el himno de los agraristas “en los campos se siembra la semilla del progreso”. Al concluir el día, en sus dormitorios cantan el corrido de la Adelita y asegura una voz en off que los niños duermen “no sin recordar con cariño y respeto al fundador de su casa de estudios, el presidente Cárdenas”. De esa manera, la figura presidencial se erige como un arquetipo paternal y protector de la nación, lo que es replicado por los presidentes que lo suceden.

Otra referencia recae en el documental *Los niños españoles en México*⁶⁹ de Felipe Gregorio Castillo, con el mismo se refuerza la difusión de los internados como parte de la política social, al tiempo que deja ver los lazos políticos del estado con España. Otro documental que llama nuestra atención es *El centro de educación indígena Kherendi Tzitzica (Flor de las peñas) en Paracho, Mich.* (Felipe Gregorio Castillo 1938). La cinta al igual que las anteriores, muestra a la educación como una herramienta para la redención social, pero a diferencia de *Escuela de los hijos del ejército*, ahora se trata de niños pobres, campesinos e indígenas, que gracias al gobierno que les brinda educación pueden integrarse en la cultura moderna. En el filme podemos apreciar que durante el desayuno el locutor elogia logros visibles al expresar: “quienes afirmaban que cualquier intento para mejorar la vida del indio habría de fracasar, debido a las condiciones de inferioridad e inadaptación de que se les acusaba, hoy tendrían que confesar que estaban equivocados.” Al final el documental deja en claro que el colofón no es brindar educación para la superación de la raza, se trata de la homogeneización cultural.

El cometido del cine consiste en exhibir la progresiva integración de un gran número

⁶⁸ Al respecto consúltese Vázquez Mantecón, Álvaro (2012), “Cine y propaganda durante el cardenismo” en *Historia y Grafía*, núm. 32, p 94.

⁶⁹ Las primeras tomas revelan la higiene matutina de los niños, la preparación y servicio del desayuno, las clases y consultas médicas como una idea de modernidad. De igual manera se puede ver el trabajo recreativo que realizan en el huerto, un paseo a Pátzcuaro y a Janitzio donde entran en escena bailables típicos michoacanos y honores a las banderas de México y España.

de comunidades a la modernidad económica y social, sin omitir que la migración a las ciudades nutre el mestizaje. Esto se aprecia en los filmes *Danzas Auténticas Mexicanas* y *El indio* (1938) de Armando Vargas de la Maza y *Redes* producida por la SEP, esta última es un primer producto fílmico en el que converge la intelectualidad de aquellos años en torno a una idea común: la visión del indígena como agente revolucionario.⁷⁰

Importa resaltar que el tema indígena también es considerado por Cárdenas en un ángulo socioeconómico. Narciso Bassols dirige la nueva educación rural indígena para reorientar las misiones culturales con el fin de asimilar lo indígena, amén de incorporar a ese sector social dentro de la estructura económica y productiva. Es cuestión de fortalecer la capacidad productiva de los indios para enfrentar los retos del mercado. El factor económico, como puede apreciarse, es el agente central del cambio. No es extraño que Vicente Lombardo Toledano y Luis Chávez Orozco, ambos de orientación marxista, sugieran la autonomía y autogestión como una condición para incorporar al indígena al progreso. Es evidente que la nacionalidad no es otra cosa que la justificación del mestizaje en México, recordemos que en el marco de las políticas indigenistas se creó en 1939 el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Escuela Nacional de Antropología y en 1948 el Instituto Nacional Indigenista.

Quizá el ejemplo más claro de la pretensión de eliminar el espíritu de lo indígena para reforzar la unidad nacional, el nacionalismo y el tránsito a la modernización de la nación quede registrado en los programas integracionistas. El proyecto Carapan, iniciado en los años treinta del siglo pasado, encabezado por Moisés Sáenz es ejemplo de lo anterior, su cometido consistía en brindar educación para adultos, la promoción social, transformar la identidad del indio a una identidad mexicana, de ahí la creación de la “estación experimental para la integración del indio”.⁷¹

En el marco de esas políticas públicas el cine fue incorporado al sistema educativo como una herramienta más, su orientación pedagógica se cimentó en la lógica científica y en la cultura. Como un caso particular, cabe citar el uso del cine en las misiones culturales, a fin

⁷⁰ En la cinta participan el director de Bellas Artes, Carlos Chávez, el secretario de Educación, Narciso Bassols, el compositor Silvestre Revueltas y el director de teatro Julio Bracho.

⁷¹ De acuerdo con Sáenz, (1992: X-XXVII) el proyecto debía llevar a dos objetivos: 1. Realizar investigaciones antropológicas para conocer la realidad del medio indígena y el proceso de asimilación de la “población aborigen al medio mexicano” pues esto sería de utilidad para que el gobierno realizará exitosamente “la incorporación del indio a la identidad nacional, dentro del criterio de estima de los valores culturales y espirituales del indio, de respeto a la personalidad humana y de la cabal interpretación del ideal mexicano”. Era trascendental saber “el punto mismo en que empieza a ser mexicano”; 2. La puesta en marcha de acciones sociales a través de la educación para lograr tan anhelada incorporación del indio a lo mexicano.

de emprender un proyecto educativo más abarcador y moderno, llevar a las zonas rurales campañas de higiene, técnicas agrícolas y otros oficios, así como la enseñanza del español. Las cintas utilizadas por el programa político son autoría del DAPP, las que además de ser utilizadas para las misiones culturales, resultan ser referencia en Latinoamérica. Recordemos que los documentales también fueron proyectados en el Internado España-México. De acuerdo con Ruíz (2012: 123) en mayo de 1936 la productora Películas Científicas Mexicanas, en consistencia con los postulados cardenistas, propuso un programa para la difusión de la ciencia a través del cine, “consistía en la realización y exhibición de materiales médicos” filmados por el cirujano José Aguilar Álvarez y Vicente Manero; las cintas llevaban por nombre “rama quirúrgica”, misma que habían sido proyectadas ante médicos y alumnos de facultades médicas en México y en Estados Unidos.

La compra de aparatos para escuelas y algunas poblaciones fue otro impulso del gobierno cardenista, amén de facilitar películas al Sindicato de Maestros para ser proyectadas en escuelas rurales y citadinas.⁷² Podemos decir que entre las primeras orientaciones pedagógicas concedidas al cine en México (1919, 1921 y 1937), destacan causas alfabetizadoras, moralizantes, educadoras o disciplinadoras. Entre 1943 y 1960 la Secretaría de Salubridad y Asistencia, produjo materiales filmicos que se utilizaron como instrumento de educación higiénica en todo el país, además de emplear cinematografía de origen estadounidense para el mismo fin.⁷³

Otro rasgo importante del nacionalismo popular fue el corporativismo, asociado inicialmente con los mandatos de Plutarco Elías Calles, Lázaro Cárdenas y Miguel Alemán. En esos periodos se procuró la integración política de los gremios y otras entidades intermedias dentro del estado, además de la participación económica de los trabajadores –en la gestión, propiedad y beneficios de la empresa nacional a través de los sindicatos– y los empresarios. Fue el gobierno el principal agente regulador de las relaciones laborales y de producción. Lo anterior fue evidente durante el mandato cardenista, lo que se constata con la

⁷² Incluso la comunidad mexicana que radicaba en Estados Unidos, intenta en aquellos años aproximarse a sus raíces a través del cine, además de emplearlo como herramienta para la educación de sus hijos como queda de manifiesto con *La Sociedad Mutualista México*. Existe otro ejemplo documentado por Ruíz (2012: 204). Se trata del municipio de Ziracuaretiro, Michoacán, que con el fin de abonar para la labor educativa federal, a través de la *Junta de Mejoras Materiales* adquirieron aparatos de cine para la formación de campesinos y trabajadores.

⁷³ Para mayor información consultar la tesis de María Rosa Gudiño Cejudo denominada: “*Campañas de salud y educación higiénica en México, 1925-1960: del papel a la pantalla grande*”, cuyos resultados fueron sobre todo el rescate y catalogación del acervo filmográfico de la Secretaría de salubridad y asistencia del periodo señalado.

transformación del PNR en el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) en 1938; con esa política se liquida el objetivo primario planteado por Calles en 1929, consistente en conformar una federación de partidos regionales. Cárdenas en cambio impulsa un partido corporativizado, conformado por los sectores campesino, obrero, militar y popular.

Esa política de corporativismo abarca el cine, ya que fue necesario tener proximidad y control de los sindicatos cinematográficos y las productoras para que estuvieran al servicio del estado. Cita Vidal (2010: 179) que en 1935 el presidente “firmó un decreto que comprometía a su régimen a prestar todo el apoyo posible a la naciente industria filmica”.⁷⁴ Como resultado se reformula el artículo 73 fracción 10 de la Constitución, con ello se autoriza al Congreso para legislar en todos los aspectos relacionados con el cine. Esto sentó las bases de lo que después sería la Ley de la Industria Cinematográfica Mexicana.

Uno de los beneficios más evidentes fue el otorgamiento de préstamos a la industria filmica a través del Banco Nacional Obrero de Fomento Industrial. Miguel Contreras Torres fue uno de los directores que aprovechó tales favores. En 1936 Cárdenas decreta la excepción del 6% del impuesto sobre la renta para favorecer a los productores de películas; en 1939 el marco normativo obliga a las salas cinematográficas del país proyectar al menos una película nacional cada mes. Como resultado de esas políticas, hacia 1938 se registra un crecimiento notable en la industria cinematográfica, tan importante entonces como el de la industria petrolera. King (1994) arguye que la comedia ranchera colocó al país como el mayor exportador de películas en Latinoamérica. Ejemplos destacados son las películas *El compadre Mendoza* (1933), *Vámonos con pancho Villa* (1935) y *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, además de *María candelaria* (1943) de Emilio Fernández.

Pérez Montfort (1994: 123) asume que años más tarde estudiosos de la mexicanidad encontraron en dichas postales audiovisuales, la vindicación del país y al tiempo, la crítica a la actitud reformadora del régimen cardenista. Pese a todo el gobierno se legitima como el intérprete de la voluntad popular, bien porque utilizó el cine como un signo de lo nacional, así la idea política de nación se asume como vivencia, sentimiento y cotidianidad.

⁷⁴ De acuerdo con Ruiz (2012: 208-210), Cárdenas intervino para frenar el “monopolio” de las casas alquiladoras de películas, el objetivo era proteger a la industria de los ventajosos intermediarios. Por su parte los sindicatos crean de agencias de distribución gracias a un crédito del gobierno. Otra medida del cardenismo para favorecer al cine nacional consiste en la reducción del 50 % de los impuestos en el Distrito Federal para películas mexicanas; “la implantación de una cuota aduanal para películas de origen europeo no habladas en español, y que éstas no fueran más de 12 títulos al año, siendo largometrajes”.

Por otro lado, la producción cinematográfica concebida como entretenimiento es promovida por el estado, siendo su modelo a seguir Hollywood,⁷⁵ para muestra las películas *Allá en el Rancho Grande* y *Enamorada*, expresión de una fórmula comercial que encima de todo convoca a un gran número de espectadores que representaban a la sociedad y sus conflictos personales. A diferencia del cine nacionalista e indigenista, dicha filmografía se presenta como neutral en un momento en que la efervescencia revolucionaria estaba muy presente en la producción cinematográfica nacional. No son ajenos a esas tendencias filmicas los intereses estadounidenses que veían en México y en su cine –con gran peso en Latinoamérica– cierta amenaza por el influjo soviético, de ahí que se propusiera apoyo financiero para cierta manifestación de sentido en el cine nacional.

Tal decisión responde a la llegada en 1930 del cineasta ruso Serguéi Eisenstein, cuya tendencia se convirtió en un sello distintivo de la cinematografía mexicana. Su estilo fue visto como un derivado de la pintura muralista, corriente que tuvo apoyatura en las ideas socialistas rusas, cuya búsqueda, de acuerdo con De los Reyes (1983: 110) se proponía “un resurgimiento del arte autóctono”. El legado estético de Eisenstein se puede corroborar en las películas de corte indigenista: *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939), *Ave del paraíso* (*Bird of Paradise*, King Vidor, 1932), *La india bonita* (Antonio Helú, 1938), *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938) y *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934).⁷⁶

Esa tendencia cinematográfica predominó en el cine mexicano hasta el fin de la segunda etapa del nacionalismo mexicano,⁷⁷ donde sobresale el trabajo de Emilio el “Indio” Fernández y el fotógrafo Gabriel Figueroa, quienes introdujeron a través de sus obras el valor o el ideal del mestizaje. Al respecto importa citar las películas *María Candelaria* (1943), *la Perla* (1947), *Río escondido* (1948) y *Maclovía* (1948), bien porque representan al indígena como un ser afectado por la pobreza y el engaño; es menesteroso de formación educativa; su destino está en ser una clase dominada, con pocas esperanzas de superar dicha condición, y por ser objeto de opresión en una sociedad cada vez más urbanizada, encarnada por la clase

⁷⁵ Al respecto puede consultarse a David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood*, 1997.

⁷⁶ La película *Janitzio* tuvo gran impacto debido a que algunas fotografías utilizadas para su promoción se consideraban un retrato fiel de la realidad, por ello pasan a ser parte de un reportaje realizado por *The National Geographic Magazine*, cuyo objetivo fue dar a conocer algunos rasgos de las comunidades p'urhépecha.

⁷⁷ Puede consultarse la obra *La jaula de la melancolía* de Roger Bartra, en ésta hace ver que el régimen posrevolucionario necesita legitimidad y una historia para justificar un proyecto de nación, que a toda costa pudiera reconfigurar la cultura nacional.

dominante de blancos y mestizos.

III. Nacionalismo económico-defensivo

Es nacionalismo se propone que sectores y empresas claves para la economía, permanezcan en manos de capitales nacionales, entre ellos el estado. Un acto relevante del gobierno fue la nacionalización del petróleo, estimado un producto estratégicamente explotable. Declara Rafael Segovia (1968: 358) que durante el período cardenista el nacionalismo, sobre todo el económico, llega a su punto máximo con los cambios en la estructura administrativa y política, continuidad de períodos anteriores. De 1928 a 1940 las políticas publicas, los programas sociales y su orientación nacionalista se enfocan a resolver lo que se creía eran desventajas, por ejemplo que México era un país agrícola, carente de progreso industrial.

La nacionalización de los recursos naturales y la expropiación petrolera se consolidan como un recurso que legitima la autonomía, además de someter a las empresas extranjeras a las leyes nacionales. Son incautados los bienes de 16 empresas petroleras extranjeras, acciones que tuvieron un impacto inmediato en la estructura económica nacional y en las relaciones del país con el resto del mundo. Una de las consecuencias, expone Meyer (2010: 129), fue la coacción económica de compañías inglesas y estadounidenses, además de estrategias políticas para difundir la idea de un México sin garantías individuales y un gobierno que intentaba imponer un socialismo de Estado similar al de Stalin en la URSS.

En respuesta el gobierno cardenista crea películas para dejar en claro los motivos por los que se nacionalizó el petróleo. Destaca el filme *La nacionalización del petróleo; La gran manifestación nacional, de respaldo y adhesión al gobierno, referente a la expropiación petrolera* (1938), producidas por Vicente Cortés Sotelo, quien pese a ser un particular hace las veces de voz oficial. En la cinta aparecen carteles del DAPP, espléndidas tomas aéreas del centro de la ciudad y los contingentes que asisten a dicha manifestación. La voz en *off* del locutor hace notar la pluralidad social de los asistentes y honra el patriotismo, argumentando la obligación nacional de recuperar el petróleo hasta ese entonces en manos extranjeras e imperialistas. A un tiempo se encumbra el liderazgo del presidente.

La película *México y su petróleo* expone la paupérrima vida que tienen los obreros en las plataformas petroleras de dueños extranjeros y las riesgosas actividades que ahí se realizan.

En producciones posteriores la pretensión fue resaltar beneficios que tendría el pueblo de México por ser el dueño del petróleo, como se aprecia en *Petróleo, la sangre del mundo*, filmación que contó con el apoyo financiero del estado, que por tanto contiene un discurso gubernamental que entre otras palabras asegura que el petróleo es el motor para lograr un México moderno capaz de sumarse al desarrollo mundial.

Para difundir el desarrollo económico se realizan las grabaciones *Ferrocarril Fuentes Brotantes-Puerto Peñasco-Santa Ana*, enfocado en la construcción del ferrocarril en Sonora; *Sinaloa* expone las bellezas naturales y las obras públicas que se realizaban en ese estado; en *Carretera México-Guadalajara* se ponen en relieve mejores vías de comunicación y los vehículos modernos que estaba adquiriendo la sociedad mexicana. Por su parte *Irrigación en México*, muestra la construcción de infraestructura cuyo fin es hacer más fértiles y productivas las tierras, con ello el mejoramiento de la calidad de vida de la población, destaca así mismo *La manifestación obrera en pro del presidente Cárdenas*, la que surge al momento de la expulsión del país de Plutarco Elías Calles. El documental *Amanecer en el Ariel* (Rolando Aguilar, 1937) se enfoca en la precariedad material que sufren los habitantes del Mezquital en Hidalgo, el enfoque central consiste en exponer el esfuerzo del gobierno para mejorar la infraestructura de la zona y sacar del atraso a esa región.

Ruíz (2012: 176-179, 181) añade que el DAPP produjo aproximadamente 38 materiales filmicos que contribuyeron para constituir una imagen de un México moderno y en vigorosa construcción. Con lo filmado entre (1937-1938) se realizan 116 copias en inglés y francés. Por otro lado y para hacer contrapeso a la campaña adversa sobre la expropiación petrolera, se reproduce un mayor número de copias de los materiales *La nacionalización del Petróleo y México y su petróleo* ambas dirigidas por Gregorio Castillo.

En el marco de ese proyecto el cine ya no sólo es concebido como un medio de entretenimiento, ahora es una herramienta política capaz de sostener una diplomacia cultural exterior, lo que incluye la difusión de un gobierno con el adjetivo posrevolucionario capaz de estar por encima de los conflictos de clase, que busca la justicia social y con ello adoctrinar, instruir y cuidar de la nación. Para Garcíadiego (2015: 70), la consecución de ese cometido implica estrechar relaciones con todos los países y en especial con las naciones hispanoamericanas. El alcance de esa pretensión media con el apoyo de embajadas y consulados, bien a través de las Secretarías y Departamentos como las de Educación Pública,

Asuntos Indígenas, Salubridad y Relaciones Exteriores para llevar a cabo proyecciones en exposiciones y ferias internacionales.⁷⁸ Con los países latinoamericanos se recurre a vínculos existentes, por ejemplo, las embajadas pactaban con los distribuidores locales de cine mexicano para que películas realizadas por el DAPP sean incorporadas en las carteleras de aquellos países, de tal forma que como ocurría en México, antes de cada función se proyectara una cinta gubernamental.⁷⁹

6. Ávila Camacho y el tránsito del cine rural al cine de la nueva burguesía industrial

I. Nacionalismo económico-burgués y de unidad nacional

Las reformas cardenistas generaron fricciones entre los distintos grupos políticos y sociales del país, de ahí que el general Manuel Ávila Camacho (1940-1946) al asumir la presidencia dictara una principal tarea: estabilizar el sistema social y político. En consecuencia, se instrumentan acciones como lo fue el ablandamiento de la insurgencia campesina y obrera, cuya plenitud se alcanza durante el cardenismo, además de renegociar las relaciones diplomáticas con Estados Unidos, teniendo como marco el conflicto de la Segunda Guerra Mundial.⁸⁰ De acuerdo con Kuri (2004: 38) se trata de una “administración republicana y con democracias aliadas; en esa decisión, el régimen mexicano compra una legitimidad y un espacio de maniobra que le redituaria por décadas”. Todo se debe a la continuidad de un sistema político autoritario, pero que no llega a lo dictatorial.⁸¹

La mayor preocupación de Ávila Camacho se orienta por el crecimiento económico,

⁷⁸ Destaca la exposición Internacional de París, la exposición permanente del Museo de Bruselas y la Feria de Praga (Distribución de cintas DAPP, 1936).

⁷⁹ Estima Ruíz (2012: 183, 188) que se habilitaron cinco salas de exhibición en los Estados Unidos, dos en Centroamérica, una en Las Antillas y cuatro en América del Sur. Además, se distribuyeron filmaciones en 24 países, aunque la intención no siempre fue propagandística, es el caso de proyecciones realizadas en La Habana, y Los Ángeles, con el fin de reunir fondos para los niños españoles exiliados en México.

⁸⁰ Para entender las continuidades y rupturas entre las administraciones de Cárdenas y Ávila Camacho véase: Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución mexicana. Un ensayo de historia contemporánea de México*, México, Cal y Arena, 1991, pag, 189.

⁸¹ Sartori expone que en México, la no reelección de los presidentes “es la condición clave que establece el límite entre la dictadura y el sistema”. Para mayor información remítase a Giovanni Sartori en *Ingeniería constitucional comparada. Una investigación de estructuras, incentivos y resultados*, México, FCE, 1994, pag, 191. En cuanto al papel de los presidentes en México consúltese Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano*, México, Tusquets, 1997.

para ello promueve la industrialización y la unidad nacional, además de apostar por una política de equilibrio sostenida en el modelo de desarrollo capitalista; su mandato promueve un nacionalismo económico como meta revolucionaria. Esa ideología procura abarcar a todos los grupos sociales, promueve un aparente olvido de la lucha de clases; antepone el interés nacional, la unidad nacional y la sumisión ciudadana al estado.⁸² Para contribuir con el proceso de industrialización y la dinámica de crecimiento económico, se consigue el apoyo de la iniciativa privada, a cambio el gobierno media con gestión política para evitar los problemas obrero-patronales, amén de reconocer a la empresa privada como el motor del desarrollo. De igual manera, se beneficia de un mayor y mejor acercamiento con inversionistas nacionales y extranjeros, acción que facilita el surgimiento de pequeñas y medianas empresas.

Se implanta el modelo de “sustitución de importaciones”, el cual expone Espino (1988: 154, 249) fue “un proyecto de desarrollo orientado a impulsar un crecimiento estable basado en el empuje interno de la economía nacional y en una diversificación de la producción industrial, que sustituyera paulatinamente las importaciones”. Por eso mismo se impulsa una política económica expansionista. El resultado reporta el aumento de la demanda interna y una favorable tasa de ganancia para la inversión privada. Se concede apoyo a la inversión pública y se refuerzan actividades para la industrialización del hierro, acero y energía eléctrica; es constituida la Comisión Federal de Electricidad, Petróleos Mexicanos (Pemex), la Secretaría del Trabajo, y se logra la nacionalización del ferrocarril; son modernizadas instituciones financieras y de crédito, en respaldo de lo anterior se reforma la Ley del Trabajo, lo que no obstante, no responde a la mejora de la calidad de vida de los obreros, en realidad busca un equilibrio obrero-patronal para favorecer la industrialización del país. Prueba fehaciente es el surgimiento en enero de 1943 del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS)⁸³ para contribuir con el desarrollo industrial.⁸⁴

⁸² También se abonó para que el partido oficial fuera el sostén del gobierno, por ello aglutinó a todos los participantes del sector económico, aunque suprimió al sector militar entonces agremiado del PRN, el que a partir de 1946 cambió a Partido Revolucionario Institucional (PRI). A la sazón se promulga la nueva Ley Electoral para regular la existencia de los partidos políticos, se crea el Consejo del Padrón Electoral y la Comisión de Vigilancia, además de establecer los requisitos para el registro de los partidos.

⁸³ “La implantación del Seguro Social interesa a las empresas porque, al crear en el obrero un estado de tranquilidad y certidumbre, aumenta su capacidad de rendimiento, evita innumerables posibilidades de conflictos y tiende a crear un mejor entendimiento que permite el desarrollo de nuestra economía”. (Secretaría de Programación y Presupuesto, 1985: 201).

⁸⁴ Al tiempo el estado creó un plan de inversiones para la construcción de unidades hospitalarias y habitacionales, así como prestaciones sociales y una tienda de comestibles y artículos de primera necesidad para empleados del IMSS. Otro beneficio fueron las Casas de las Aseguradas, antes conocidas como los Clubes de la Asegurada. Se

Suárez Iñiguez (1980) afirma que con la creación del IMSS se provoca una fuerte oposición por parte de los grupos patronales, sin embargo en última instancia favorece al estado, si bien adquiriere mayor control de las organizaciones sindicales y establece un marco legal y administrativo que lo faculta como árbitro en los conflictos obrero-patronales. Todo eso explica Segobia (1968: 8) permite advertir que desde 1940 hasta 1958, “todos los presidentes comparten determinadas características y objetivos: desarrollo económico, preocupación por los grupos de bajos ingresos, reforma agraria, independencia respecto a los inversionistas extranjeros y respeto por el sistema imperante”.

Con la adopción de la industrialización como meta principal, expone Meyer (2000: 880), se procura el aumento de la producción y la inversión en manufacturas, lo que supone el crecimiento de la clase media, además de originar un cambio en la distribución del ingreso, especialmente de la clase media culta y de la clase alta propietaria de los bienes de producción que, al tiempo se reconoce como un sector formador de capital. En ese proceso se incluye al cine como lo expondremos más adelante. La orientación económica predominante es estímulo para que el gobierno de Camacho funde instituciones culturales y educativas. Por ello nombra al escritor Jaime Torres Bodet secretario de Educación Pública,⁸⁵ quien en agosto de 1944 promueve la Ley de Emergencia para iniciar la Campaña contra el Analfabetismo, además de la reforma Gradual al Artículo 3º Constitucional que en 1946 pone fin a la educación socialista concebida durante el cardenismo, que había provocado inconformidades políticas.⁸⁶ En su lugar se establece la educación integral científica, democrática, nacional, obligatoria y

trata de un espacios para la actividad social, artística y cultural, donde se impartían clases de danza, gimnasia, música y teatro; cursos de corte y confección, tejido, bordado, juguetería, cultura de belleza, dietética, repostería y panadería; cursos de primeros auxilios, de educación sanitaria, de educación materno-infantil, higiene y seguridad, además de talleres de alfabetización y periodismo. *Cfr.* “Fomenta el IMSS la vivienda popular”, *Crónica del Pasado*: 1954, México, Publicación del IMSS, año 1, núm. 12, 1983; “Abrió el IMSS la primera tienda de comestibles”, *Crónica del Pasado*: 1954, México, Publicación del IMSS, año 1, núm. 12, 1983. IMSS, Centro de Seguridad Social para el Bienestar Familiar, México, IMSS, 1960, p. 5; y “La Casa de la Asegurada fomenta la seguridad social”, *Crónica del Pasado*: 1958, México, Publicación del IMSS, año 1, núm. 16, 1983.

⁸⁵ El nuevo secretario era antiguo miembro del grupo “Los Contemporáneos”, fue a su vez Secretario particular de Vasconcelos.

⁸⁶ En 1942, se promulga el decreto de creación de la Comisión Impulsora y Coordinadora de la Investigación Científica (CICIC), institución que antecede al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Con la desaparición de la Casa de España en México, nace en 1943 el Colegio de México y se constituye en 1945 el Premio Nacional de Ciencias y Artes. De Allende (1995: 7) asegura que se regularon las actividades de fomento y estímulo a la producción científica y artística de los mexicanos. Añade Ramírez (2001: 444) que nace la Ley Orgánica de 1945 con la que se otorga facultad a la UNAM para gobernarse a sí misma. También se funda el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec, la Orquesta de Cámara de la UNAM, organizaciones teatrales, además de la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética y el Instituto Nacional de Cardiología, –primero en su género– en 1944.

gratuita. Aunque en general, la educación al menos la superior, destaca por satisfacer las necesidades del crecimiento económico y de la productividad en el sector de la economía.

A estas alturas podemos apreciar los rasgos generales del sexenio que nos ocupa, pero cabe preguntarnos cómo se traslada ese ideario al cine. En respuesta podemos argüir que durante los años cuarenta el séptimo arte absorbió la tensión entre las formas de vida tradicional y moderna; aporta dramatismo para incidir en la edificación de una novedosa sociedad industrial, al tiempo que intenta difundir diversas necesidades sociales que no responden a la realidad, pero que al ser representadas en la pantalla adquieren otra dimensión. No es otra cosa que un arsenal ideológico y moral que le ayudaría a los ciudadanos a no naufragar en el nuevo proyecto nacional. Con ese fin el régimen de Ávila Camacho, además de mantener los apoyos para promover y producir cine, en 1941 ratifica el acuerdo cardenista para hacer obligatoria la exhibición de cintas nacionales en todas las salas del país.

En los albores de 1941 nace la *época de oro del cine nacional* que en gran medida se debe al apoyo decidido del estado. Replica Ruíz (2012: 215) que el 14 de abril de 1942 se crea el Banco Cinematográfico S.A.,⁸⁷ institución no exenta de corrupción desde sus inicios, pero contribuye de muchas formas para consolidar el proceso de industrialización del cine en México. Por ejemplo, a través de financiamiento los productores podían reinvertir sus ganancias en la industria, amén de subsidiar películas que sustituyeran la temática campirana o de héroes revolucionarios por contenidos al estilo hollywoodense y de ambiente urbano; el propósito de fondo, sustenta García Riera (1998), fue competir por el mercado latinoamericano.

Es creada la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas encargada de otorgar el premio Ariel (1944), concedido por primera vez en 1946.⁸⁸ Ugalde (2003: 558) declara que también nace la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (1942) y se decreta la Ley de la Industria Cinematográfica que deja a cargo de todo lo referente al cine nacional, sobre todo el control del monopolio de la exhibición, a la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación. Tal decisión, señala García Riera (1986: 160), afectó el desarrollo del cine porque se burocratiza y se politiza aún más.

⁸⁷ A partir de 1947 se transforma en el Banco Nacional Cinematográfico.

⁸⁸ La guerra deja tras de sí una crisis de producción y limitados mercados. En mayo de 1945 los sindicatos se niegan al ingreso de nuevos miembros, especialmente directores. Eso arroja una falta de renovación cinematográfica en el desempeño de realizadores, fotógrafos, escritores, músicos y otras funciones que participan en el proceso creativo y estético.

Una consecuencia es la creación de la compañía distribuidora *Películas Nacionales* que difundiría más del 95% de la producción; la exhibición es controlada por la *Compañía Operadora de Teatros, S. A.*, impulsada por el empresario norteamericano William Jenkins y sus socios mexicanos, entre ellos el hermano del presidente Maximino Ávila Camacho.⁸⁹

Otro de los efectos políticos y disputas por conflictos de intereses en la industria, apunta García Riera (1998: 122-123), fue el surgimiento del nuevo *Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana* (STPC) promovido por Mario Moreno *Cantinflas*, Jorge Negrete, Roberto Gavaldón y Gabriel Figueroa. De cara a esos conflictos el gobierno hace las veces de arbitro, por lo mismo en 1945, por laudo presidencial, la elaboración de noticiarios y la distribución y exhibición de películas, sería materia exclusiva del *Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica* (STIC); la producción de películas de ficción estaría a cargo del recién creado STPC. Por iniciativa presidencial se instaure la *Comisión Nacional de Cinematografía*, con el propósito de elevar la calidad de las películas, abrir espacios de distribución a nivel nacional e internacional, impulsar el cine educativo y documental, fortalecer las actividades de la Academia Cinematográfica y participar en la elaboración de documentales y cortometrajes solicitados por el gobierno.

Por otro lado, y acorde con el impulso para el desarrollo de la clase media, la industria filmica fue una aliada para difundir los intereses del estado, además de promover las políticas de industrialización y modernización del régimen. La base ideológica de las nuevas producciones con temáticas urbanas priorizan la noción del esfuerzo individual posesivo y egoísta para acceder a la riqueza, el arribismo sustituye valores sociales conservadores que caracterizan la vida de la nueva burguesía industrial y su proyecto de modernización; son ejemplos las películas *El socio* y *La otra* (1946) y *A la sombra del puente* (1948) de Gavaldón. Se apuesta por un cine de comedia burlesca cuyos protagonistas provienen del teatro frívolo. Apunta Monsiváis (2007) que el cine se convirtió en un medio para que el público asumiera los caminos del nuevo lenguaje de la modernización, sobre todo, promueve la natural aceptación de la vida de opresión que acarrearía la industrialización.

⁸⁹ Se establecieron nuevas productoras como la *Posa Films* de Mario Moreno (*Cantinflas*), Roberto y Joselito Rodríguez Ruelas, que se sumaron a la ya existente *Grovas* de Rafael Pérez Grovas Lara. Por su parte, el *Banco Cinematográfico* con el esfuerzo de diversos empresarios, crea la *Grovas S.A.*, que posteriormente sería absorbida por la *Clasa Films Mundiales* de Salvador Elizondo, sucediendo lo mismo con *Films Mundiales*.

Para muestra conviene revisar las actuaciones de Pedro Infante, David Silva y Fernando Soto (*Mantequilla*) que recrean los difíciles caminos de la asimilación de las formas de la vida urbana; los cómicos Mario Moreno (*Cantinflas*), Germán Valdez (*Tin Tan*), Adalberto Martínez (*Resortes*) y Jesús Martínez (*Palillo*)⁹⁰ exponen maneras de conducirse ante los nuevos signos del poder socioeconómico y político, mediando con inusuales formas del habla para comunicar lo menos posible y así evadir las consecuencias de lo que se podría considerar una conducta impropia de acuerdo con la moral de la política pública. El género de comedia pone en escena contrastes y desigualdades sociales, lo que da lugar a la existencia de personajes pobres, pintorescos o excéntricos. Es el caso de los filmes *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940), *El rey del barrio* (Gilberto Martínez Solares, 1949), *Ni sangre ni arena* (Alejandro Galindo, 1941) y *El gendarme desconocido* (Miguel M. Delgado, 1941).

Después de su prístino triunfo en taquillas, Cantinflas emprende la producción de sus propias películas –Posa Films– y transforma su personaje en un moralista que en mucho responde a los intereses del estado. “Tin Tan” es revalorado como comediante por su figura de “pachuco” y lenguaje “pocho”;⁹¹ destacan las películas *Hotel de verano* (R. Cardona, 1943), *Calabacitas tiernas* (Gilberto Martínez Solares, 1948), *La marca del Zorrillo* (Gilberto Martínez Solares, 1950), *¡Ay amor... como me has puesto!* (Gilberto Martínez Solares, 1950), *El revoltoso* (Gilberto Martínez Solares, 1951) y *El ceniciento* (Gilberto Martínez Solares, 1951).

II. Nacionalismos bélico

Peschard, Puga y Tirado (1986) afirman que la Segunda Guerra Mundial fue vista por el gobierno como una buena oportunidad para la expansión económica y el desarrollo industrial. La principal contribución de México a los aliados fue la producción de materias primas para la fabricación bélica estadounidense. Por otro lado, las dificultades de abastecimiento exterior aceleraron el proceso de sustitución de importaciones por artículos de manufactura nacional, lo cual favoreció el desarrollo de la industria ligera. Pero debemos preguntarnos cómo y en

⁹⁰ Otros personajes sobresalientes son Antonio Espino “Clavillazo”, la pareja “Manolín y Schillinsky” (Manuel Palacios y Estanislao Schillinsky) y Daniel “Chino”.

⁹¹ Se entiende como “pocho” al mexicano que regresa de Estados Unidos inculturado con las costumbres y modismos de aquel país.

qué consistió dicha alianza, a qué intereses respondió y sobre todo cómo se relaciona con el cine nacional.

En 1940 el Gobierno estadounidense, temeroso de que un triunfo de Alemania lo despojara del mercado occidental, insiste en brindar ayuda a las naciones de América Latina para fortalecer sus sistemas financieros, estimular la apertura de nuevas áreas de producción y generar lazos de cooperación. García Riera (1998: 120-121) asegura que la alianza de México y Estados Unidos cumplió otro cometido, al país del norte les sirvió para reforzar su propaganda de unidad panamericana, a cargo de la *Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales* liderada por Nelson Rockefeller, en México contribuyó con su economía y el fortalecimiento de la industria cinematográfica; incitó la creación de un cine de corte histórico cuyas pretensiones eran la difusión de ideas que contrarrestaran los postulados de guerra provenientes del extranjero, lo cual se decía podía afectar el nacionalismo cultural promovido por el estado.

Arguye De la Vega (1993: 173) que el pacto establecido con los norteamericanos resultó aparentemente benéfico para ambas partes. A cambio de cooperación militar, mano de obra barata que sustituyera a los obreros enviados a los campos de combate y venta garantizada de materias primas, principalmente petróleo, “México recibió cuantiosos préstamos y ayuda tecnológica para reactivar su economía”. Eso fue de gran ayuda porque la nación estaba en crisis por los bloqueos que los propios norteamericanos impusieron como represalia por las nacionalizaciones decretadas por Cárdenas. Los resultados de la alianza se pudieron ver una vez que los Estados Unidos ingresaron de manera oficial a la guerra en 1942, si bien México pasó de una economía primariamente agrícola a otra de tipo manufacturero. Se transita de una sociedad agro-tradicional a una mayoritariamente urbana. El 28 de mayo de 1942, el país se declara formalmente en estado de guerra con las potencias del eje Berlín-Roma-Tokio y participa fugazmente en el frente del Pacífico con un destacamento aéreo expedicionario –*Escuadrón 201*–. Se lleva a cabo la firma del Plan Bracero que incorpora a miles de mexicanos en fábricas y campos agrícolas, amén de acoger capitales europeos y otorgar refugio a perseguidos políticos y víctimas de la persecución antisemita.

Otro proyecto del gobierno estadounidense con impacto en la cinematografía mexicana fue la creación de la Oficina del Coordinador de Relaciones Comerciales y Culturales con Latinoamérica (después Oficina del Coordinador de Asuntos Inter-Americanos, OCAIA); la

dirección fue encomendada a Nelson Rockefeller y vio luz el 16 de agosto de 1940. Sus objetivos: difundir en América Latina, a través de los medios masivos, propaganda e ideología favorables al proyecto norteamericano de “Unidad Hemisférica”. En 1941 se crea la División de Cine de la OCAIA con el propósito de patrocinar la producción de noticiarios de guerra y películas de carácter bélico o de fraternidad panamericanista, es un enfoque que ya abordaban las películas de dibujos animados de Walt Disney, a saber *Al sur de la frontera*, *El rostro de Hitler*, *Saludos amigos* y *Los tres caballeros*. Para reforzar ese proyecto la OCAIA busca apoyar a las industrias de habla hispana para que coadyuven ideológicamente a través de la producción de filmaciones que encumbren su combate contra las potencias totalitarias.

Por razones de índole política la ayuda sólo se canaliza a México porque España y Argentina, que eran sus rivales por los mercados iberoamericanos pertenecían a países que se habían declarado neutrales ante el conflicto bélico. De la Vega (1993: 176) sostiene que con el objetivo de desplazar a Argentina como el productor más importante de películas en castellano y para colocar en ese lugar a México, a principios de 1942 la OCAIA le brinda su ayuda en aspectos fundamentales “refacción de maquinaria para los estudios; refacción económica para los productores de cine; asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios; preferencia en el envío de película virgen y apoyo para una mejor distribución de los materiales mexicanos en los mercados de habla hispana”. El apoyo fue determinante para la prosperidad del cine mexicano cuya industria durante 1943-1945 —época de oro— se convirtió en una de las cinco más importantes del país en la captura de divisas.

De la Vega (1993) agrega que al mismo tiempo Hollywood realiza películas para exaltar temas mexicanos, sirven de ejemplo *Fiesta* (Leroy Prinz, 1941), *La canción de México* (James A. Fitz Patrick, 1944) y *Mexicana* (Alfred Santell, 1945), amén de cortometrajes turísticos y de dibujos animados. A manera de pago por la ayuda, México otorga la distribución exclusiva de las películas de Mario Moreno *Cantinflas* que eran un éxito en taquillas en todos los mercados de habla hispana. Influenciados por las propuestas cinematográficas norteamericanas, cineastas mexicanos incursionan en la tendencia panamericanista, Miguel Contreras Torres filma una *biografía de Simón Bolívar* (1942) y Chano Urueta, dirige *La liga de las canciones* (1941), cuyo elenco reúne a varios cómicos y actores latinoamericanos con el objetivo de representar la fraternidad intercontinental.

Se filman biografías de personajes famosos, son adaptadas novelas de autores europeos

y sudamericanos y se realizan comedias musicales con enfoque cosmopolita, como se aprecia en *Canto a las Américas* (Pereda, 1942), *Hotel de verano* (René Cardona, 1943) y *Las cinco noches de Adán* (Gilberto Martínez Solares, 1942). En temas bélicos, resaltan las películas *Los tres hermanos* (José Benavides, 1943), *Cinco fueron escogidos* (H. Kline, 1942), *Cadetes de la naval* (Fernando A. Palacios, 1944), *Corazones de México* (Roberto Gavaldón, 1945) y *Escuadrón 201* (Julián Soler, 1945). Son producidas películas antinazi y antifascista como *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández, 1942) y *Espionaje en el golfo* (Rolando Aguilar, 1942). Se graban adaptaciones literarias, sobre todo del venezolano Rómulo Gallegos, entre ellas, *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), *La trepadora* (G. Martínez Solares, 1944), *Canaima* (Bustillo Oro, 1945) y *Cantaclaro* (Julio Bracho, 1945), además de la versión fílmica de la novela de Alexandre Dumas *El conde de Montecristo* (C. Urueta, 1941). Con ello se hace manifiesta la apertura nacional a la inmigración, producto de la II Guerra Mundial, lo que da pie a un cine de comedia familiar que encumbra las buenas costumbres, el trabajo y esfuerzo de los extranjeros que en mérito de tener una vida mejor llegan a tierras mexicanas, para muestra la película *El baisano Jalil* (Joaquín Pardavé, 1942).⁹²

III. Nacionalismo cultural

El discurso político de la unidad nacional propuesto por el presidente Ávila Camacho, impulsado con el pretexto de ser una herramienta ante la posible agresión externa, de acuerdo con De la Vega (1993: 175) se refuerza con un subgénero de películas histórico-nacionalistas, sirven de ejemplo *El padre Morelos* (Miguel Contreras Torres, 1942), *El rayo del sur* (Miguel Contreras Torres, 1943); las dirigidas por Emilio Fernández: *María Candelaria* (1944), *Las abandonadas* (1945), *Bugambilia* (1945) y *La perla* (1947); *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942), en donde se hace referencia a las luchas por la independencia o *Caballería del Imperio* (Miguel Contreras Torres, 1943), que representa el período de la intervención francesa en México; *Mexicanos al grito de guerra* (Álvaro Gálvez y Fernando de Fuentes, 1943), película que aborda las luchas por la defensa nacional. No obstante por la alianza de México con Estados Unidos en el marco de la Segunda Guerra Mundial, se

⁹² Durante la Segunda Guerra Mundial, en México se llevan a cabo producciones a color, es el caso de *Así se quiere en Jalisco* (F. de Fuentes, 1942), *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho* (C. Vejar, 1942), *Fantasia ranchera* (J. J. Segura, 1943) y *La china poblana* (F. A. Palacios, 1943).

omitieron las pugnas que refieren la invasión norteamericana en territorio mexicano y su intervención durante la Revolución.

El cine que evoca el pasado posrevolucionario, nombrado por Ayala Blanco (1968: 40-47) “la nostalgia porfiriana”, se representa a través de melodramas cercanos a la comedia musical, en ellos se pone en escena una remembranza idílica de la *belle époque*, de los grupos de poder que se vieron afectados en sus intereses con el derrocamiento de Díaz. Es en el fondo, una añoranza histórica reaccionaria que daba un puntapié al dudoso culto revolucionario y que tenía como bandera la unidad nacional, es temática que se ofrece en las películas *En tiempos de don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939), *Lo que va de ayer a hoy* (Juan Bustillo Oro, 1945), *Yo bailé con don Porfirio* (G. Martínez Solares, 1942), *El globo de Cantolla* (G. Martínez Solares, 1943), *La guerra de los pasteles* (E. Gómez Muriel, 1943), *La reina de la opereta* (J. Benavides –hijo–, 1945), *¡Ay, que tiempos, señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941), *México de mis recuerdos* (Juan Bustillo Oro, 1943), *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937), *Bajo el cielo de México* y *La Zandunga*, (Fernando de Fuentes, 1937).⁹³ Son producciones que pluralizan los contenidos hasta entonces imperantes en el cine mexicano: comedias rancheras, melodramas y aspectos históricos de la Revolución Mexicana.

De la misma manera, el cine de ambiente campirano fue uno de los principales exponentes del nacionalismo cultural, cumple con el cometido de desplazar los temas revolucionarios prohibidos por la censura oficial. García Riera (1998) sustenta que el estado, tal como sucedió durante el Cardenismo, quería evitar aspectos contradictorios o vergonzosos en esa etapa histórica, era la creencia la salvaguarda del hito de la unidad nacional y su respectiva modernización. Es cine que protagonizan cantantes de música ranchera, ataviados con trajes de charro y bigotes gruesos; las actrices que los acompañan llevan vestidos de gala – al estilo del ballet folklórico. Basta recordar las actuaciones de Jorge Negrete en *¡Ay, Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), Luis Aguilar en *El gallo giro* (Alberto Gout, 1948), Pedro Infante en *Los tres García* y *Vuelven los García* (Ismael Rodríguez, 1946), *Los tres huastecos* (Ismael Rodríguez, 1948) y *No desearas a la mujer de tu hijo* (Ismael Rodríguez, 1950).⁹⁴

⁹³ Destacan las películas *El padre Morelos* y *El rayo del sur* (Miguel Contreras Torres, 1943), *El criollo* (Fernando Méndez, 1944), *Una carta de amor* (Miguel Zacarías, 1943), *Porfirio Díaz* (Raphael J. Sevilla, 1944) y *El jagüey en ruinas* (Gilberto Martínez Solares, 1944).

⁹⁴ Ayala Blanco (1968: 63) afirma que ese cine se centra en presentar las habilidades de sus protagonistas

Debido a la censura impuesta sobre los temas revolucionarios, ahora se presentan como un suceso difuso, donde se evitan los debates políticos y los conflictos de intereses de los caudillos, así se complace al gobierno al no violentar los principios políticos de unidad nacional y de institucionalización de la lucha armada –que no obstante la empañaba retórica y demagogia–, impuesta por el PRI. El cine es mediación cívico-moralizante, sus ideas se vieron secundadas por historias sentimentales que folklorizan las virtudes campiranas, el escenario era la revuelta más sangrienta de la historia nacional, es el caso de las películas *Flor silvestre* (1943) y *Enamorada* (1946) del Indio Fernández o *La cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez. En ellas destacan los sacrificios y sufrimientos de una población anónima que se dirime en confusas batallas y la zozobra constante. Se trata del antecedente de una nación ahora unida y moderna.

7. Miguel Alemán: ruptura ideológica y la modernidad mexicana

I. Nacionalismo vanguardista y autoritario

El mandato de Miguel Alemán (1946-1952) hace más evidente la tendencia de un nacionalismo autoritario, iniciado por Ávila Camacho. Así lo demuestra su programa de gobierno que de acuerdo con Segobia (1968: 17) considera prioritaria la defensa de la patria y los intereses nacionales; proclama la unidad pacífica para lograr la igualdad y advierte que no se tolerarán pasiones, actitudes e ideas que debiliten el nacionalismo o sean contrarias al régimen. No es otra cosa que una ideología basada en *slogans* de la derecha tradicional: “interés nacional, unidad nacional, sumisión al Estado, olvido de la lucha de clases”. Se trata de una reforzada autoridad del estado para forjar una nueva patria.

El gobierno alemanista da continuidad a las políticas económicas de su antecesor, sobre todo expone Peña (1994: 135), refuerza la protección arancelaria e incorpora un

mediante canciones vernáculas y cuadros amables de costumbres rurales, presentados con un humor simple: tramas de complicaciones y malentendidos que tiene sus raíces en la parodia del drama español de principios de siglo, se toma de la zarzuela la desenvoltura de personajes celosos de su intimidad, donde se multiplican los intermedios cantados para incentivar la acción, se adicionan explosiones de animosidad que se proyectan con música alegre de ambiente provinciano.

mecanismo vanguardista de “licencias previas para las importaciones” con una doble función: incrementar el desarrollo industrial y conservar las divisas para la importación de artículos no suntuarios. Se reducen gravámenes para la importación de materias primas, maquinaria y equipos utilizados por empresas manufactureras. Otra medida fue mantener los impuestos bajos, a la vez que se incrementa la inversión en infraestructura. Esto lleva al país a un creciente proceso inflacionario.⁹⁵ Ese modelo hizo más fuerte la desigualdad entre las clases altas y las bajas, y entre la ciudad y el campo.

Por otra parte, la corrupción fue cada vez más evidente y escandalosa. Para paliar el problema económico, se instala una estrategia para la sustitución de importaciones y en lo político, se consolida el presidencialismo, apoyado por un partido único identificado con el estado. Se crea un mercado interno protegido con facilidades fiscales y crediticias a la industria nacional; es instaurada una avanzada política de seguridad social (salud, educación y legislación laboral); surge un sistema de subsidios de corte popular para favorecer a los sectores más desprotegidos.

Dice Solís (1981: 240-242) que desde un punto de vista social, el nacionalismo vanguardista tuvo dos aspectos positivos: la disminución de la preconcebida estratificación social y “la formación de una moderna estructura social y económica, capaz de adaptarse al desarrollo económico”. Ambas caras favorecen el progresivo crecimiento del producto nacional, la política nacionalista se hace más paternalista, genera una importante oferta de trabajo, transforma los propósitos de muchos mexicanos desposeídos, eso permite que se tengan mayores rendimientos en la producción. Con la Reforma Agraria se aperturan ejidos y se da una movilidad demográfica hacia zonas urbanas, modificando con ello la demanda de bienes de consumo. Lo anterior se traduce en la intensificación del mercado de recursos manufacturados y en el incremento del ahorro y la formación de capital.

Durante el régimen alemanista se promueve el charrismo sindical.⁹⁶ Eso traza una relación de subordinación y sometimiento del sindicato oficial y del sector obrero con el

⁹⁵ Un aporte importante del tema económico durante el periodo Alemanista se encuentra en Roger Hansen, *La política del desarrollo mexicano*, México: Siglo XXI Editores, 1971, p. 68-70 y en Leopoldo Solís, *La realidad económica mexicana: retrospectiva y perspectiva*, México: Siglo XXI Editores, p. 11-15.

⁹⁶ Cfr. a Espino (1988:162-163) quien arguye que ante las disputas al interior del sindicato, el estado apoya a los grupos y líderes afines, pero al tiempo los confronta con grupos de trabajadores independientes. El resultado es la imposición al frente de las organizaciones sindicales de quienes se consideraban incondicionales, lo que resta autonomía al movimiento sindical.

gobierno, medida que se considera de importancia en el proceso de industrialización.⁹⁷ La modernización nacional se ve reflejada en materia educativa, consigna Barba Behrens (2000: 153-154) la construcción de Ciudad Universitaria (1952) y sus instalaciones, el Instituto Politécnico Nacional y el Instituto Nacional de Pedagogía.⁹⁸ En respuesta a las necesidades técnicas para la industrialización, se crean laboratorios gubernamentales de investigación tecnológica.⁹⁹

Las acciones de modernización dan pie a una nueva etapa del indigenismo mexicano, encabezada por Alfonso Caso y Gonzalo Aguirre Beltrán, quienes no cejan en su intento de convertir al indio a favor de la integración nacional. En ese ingente propósito median la aculturación planificada y la conversión del indio en campesino para hacerlo genéricamente rural, impidiendo así su aislamiento. Si en un sentido Aguirre Beltrán se propone superar el funcionalismo clásico para recrear un paradigma indigenista moderno, que toma en cuenta los orígenes y las características interétnicas, es decir no como el superviviente indio de una cultura en declive, sino como el habitante rural que es explotado en medio del sistema capitalista, en otro sentido, tales ideas y acciones concluyen en un relativismo cultural y en una propuesta bilingüe con sustrato bicultural que fortalece más el proceso de asimilación de la población indígena al proyecto occidental.

Por lo que concierne al cine, durante el sexenio se funda la compañía distribuidora Películas Nacionales, que a la postre concentra y difunde más del 95% de la producción. Nace la Comisión Nacional de Cinematografía para el desarrollo y mejoramiento de la industria y se vuelve institución nacional de crédito, el Banco Nacional Cinematográfico. En 1950 José

⁹⁷ Para Espino (1988:163) tres fueron los factores favorables para el alemanismo: se alcanzó la estabilidad política al interior del movimiento obrero, apoyatura del gobierno que a un tiempo se encontraron en conflicto con otros grupos sociales; se mantuvo la caída del salario real, mejoraron las ganancias del capital privado, con se evita una latente inestabilidad social, gracias a anterior, se consigue mayor desarrollo del sector privado.

⁹⁸ Se funda el Colegio Técnico de Educación Superior e Investigación Científica, los Institutos Tecnológicos Regionales, la Dirección General de Enseñanza Normal, el Conservatorio Nacional de Música, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. La iniciativa privada se suma con la creación en 1943 del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) y en 1948, con el Sistema Nacional de Institutos Tecnológicos.

⁹⁹ Se edifican el Instituto Nacional de Energía Nuclear, el Instituto Mexicano del Petróleo, el Instituto de Investigaciones Eléctricas y el Centro de Investigación en Química Aplicada de Saltillo. Piñera Ramírez (2001: 538) puntualiza que en 1950 se establece el CONACYT y el Instituto Nacional de la Investigación Científica (INIC) en sustitución de la Comisión Impulsora y Coordinadora de la Investigación Científica (CICIC). En materia de cultura, en 1949 se crea la Orquesta Sinfónica Nacional y en 1951, la primera compañía profesional de teatro y danza de la UNAM; en 1949 se abre el Salón de la Plástica Mexicana y se lleva a cabo la primera feria del libro en la Ciudad de México. En 1947 se funda el Instituto Nacional de Bellas Artes, responsable de centralizar y operar las políticas públicas en materia cultural.

Revueltas, secretario general de la Sección de Autores y Adaptadores del STPC, denuncia las maniobras monopólicas de los exhibidores prestanombres de Jenkins, uno de los mayores distribuidores del cine nacional. En consecuencia estalla la huelga del sindicato en contra de las distribuidoras estadounidenses: Artistas Unidos, Columbia Pictures, Fox Films de México, RKO Radio Pictures, Universal Pictures, Warner Bros y First National Pictures. Producto de la disputa, diversos productores fundan la Compañía Películas Mexicanas, con el ánimo de distribuir el cine nacional en Estados Unidos y América Latina, dependiente del Banco Cinematográfico.

La producción filmica reproduce algunos de los aspectos nacionalistas expuestos, si bien el cine de la época, busca entre otras cosas, mostrar la nueva sociedad urbana y moderna, innovadoras edificaciones, la fragilidad de los logros económicos y la agitada vida nocturna, además de los cambios que debe afrontar el contexto familiar, a saber, el rompimiento del machismo y la sufrida condición de la mujer para dar entrada a nuevas y democráticas ideas de familia. Lo recrean las películas *Anillo de compromiso* (Emilio Gómez Muriel, 1951), *Los Fernández de Peralvillo* (Alejandro Galindo, 1953), *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945), *El amor abrió los ojos* (Raphael J. Sevilla, 1946), *Esquina bajan* (Alejandro Galindo, 1948) y *La ilusión viaja en tranvía* (Luis Buñuel, 1953). En tales producciones se escenifican boxeadores, estudiantes y choferes, todos ellos luchando por salir adelante; ya bien los conflictos producto de las nuevas formas de relacionarse sentimentalmente y la nostalgia ante la modernización.

Para De la Vega (2010: 409) el valor de las películas, como se muestra en el díptico *Nosotros los pobres y Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1947-1948) así como *Hay lugar para... dos* (Alejandro Galindo, 1948), descansa en la forma de representar el tipo de vida y los lastres de la urbe, que “no fueron más que un medio para difundir y naturalizar estilos de vida urbanos que en nada se acercaban al bienestar social proferido históricamente por el Estado”. No es extraño que *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) haya sido tomada como una obra que atenta contra los valores nacionalistas.

Los símbolos de la vida moderna como es el auge de automóviles y el dinamismo social asociado a una idea de progreso, se distingue en películas de comedia ligera, como las protagonizada por encargados de ordenar el tránsito de las ciudades, tal es el caso de *A toda máquina* (Ismael Rodríguez, 1951). Los enredos policíacos en los que sin ser una puntiaguda

crítica al sindicalismo oficial, representan intrigas de líderes y políticos que buscan desenmascarar al que se supone es un honrado dirigente, como se observa en *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943). En el marco del cine de oro sus estrellas imponen modas en el vestir, peinados, cortes de cabello, la concepción de la belleza, la masculinidad o feminidad. Destacan, Dolores del Río con sus vestidos y sombreros que dan gala a la película *Bugambilia* (Indio Fernández, 1945), Marga López en *Salón México* (Indio Fernández, 1949) y sobre todo María Félix con sus vestidos sensuales y elegantes, además del arqueado de sus cejas, símbolo de las mujeres determinantes, como queda de manifiesto en *Doña diablo* (Tito Davison, 1950).

Manifiesta Julia Tuñón (1995: 114) que el cine motiva una simpatía afectiva del espectador con los personajes representados en la pantalla, ya que encarnan deseos y una guía moral dicotómica: exponía valores aceptados y dominantes, al tiempo “dejaba pasar, con sus dobles mensajes, lo considerado indebido”. En suma de lo dicho, el séptimo arte deja entrever que “lo íntimo no es lo que se vive, sino lo que se desearía vivir” y que lo colectivo compone lo más personal. Los ciudadanos de pueblo y barriada “harían uso de las tramas cinematográficas para reinventar los ambientes familiares y los arquetipos y estereotipos de profesionistas, artesanos, tenderos, taberneros, curas, policías y, por qué no, de cabareteras y prostitutas”.

La idea de modernidad, cuyas tramas tienen como escenario el medio urbano y de arrabal, se ilustran con bailes y música de moda (mambo, chachachá, danzón), son protagonizadas por personajes de la vida nocturna o por estereotipos dotados de numerosas virtudes; comunican una mentalidad conformista respecto a los entornos de pobreza que diversos sectores sociales padecen. Importa decir que en la película *El ceniciento* (1952) se ofrece crítica e irreverencia a las instituciones (gobierno y familia), *Tin Tan* desvirtúa la idea de familia como factor unificador de la nación mexicana, visión que el director Ismael Rodríguez deja de manifiesto en muchas de sus películas, mediando el discurso moralizante.

En *El rey del barrio* (1950), Gilberto Martínez Solares formula crítica a los valores conservadores, la doble moral y la ideología hegemónica, se parodian títulos de las principales cintas del Indio Fernández, quien también fue pieza clave para la difusión de la cultura propuesta por el estado. La trama finca alusión en la corrupción, el tráfico de influencias y la desigualdad social imperante en el alemanismo. Los filmes contradicen el ambiente progresista difundido por el gobierno, si entre tanto el proyecto nacional olvida al sector

campesino orillado a abandonar sus tierras para buscar el sustento en las modernas ciudades, que para contrariedad padecen cinturones de miseria. *Los olvidados* evidencia un sector excluido del bienestar social; personas sin preparación ni oficio para integrarse al desarrollo económico del país.¹⁰⁰

Cabe acotar que la promoción internacional de México, en cierta medida descansa en la producción de filmes en donde injustamente se representa el *primitivismo* indígena, para muestra la película *Raíces* (Benito Alazraki, 1955) premiada en el Festival de Cannes, derivada de uno de los cuentos del libro *El Diosero* (Francisco Rojas González, 1952), mismo que se caracteriza por mostrar la institucionalización del indigenismo mexicano y la imagen que se promueve de lo indígena en México y allende sus fronteras. A esa producción se suman *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón, 1952), *Canasta de cuentos mexicanos* (Julio Bracho, 1955), *Ella y yo* (Miguel M. Delgado, 1951), *Del rancho a la televisión* (Ismael Rodríguez, 1952), *Todos somos mexicanos* (José Arenas, 1958), *El violetero* (Martínez Solares, 1960), *Yanco* (Servando González, 1960), *Ánimas Trujano* (Rodríguez, 1961) y *Tarahumara* (Luis Alcoriza, 1965).

Es preciso argüir que Walter Reuter, fotógrafo de la película *Raíces*, con el objetivo de resaltar la riqueza cultural, las condiciones de marginación, insalubridad y pobreza que padecían los pueblos indígenas en México, realiza documentales etnográficos. El trabajo es acicate para que instituciones gubernamentales gestionen la realización de cortometrajes, es el caso de *Danza Mixe* (Walter Reuter 1955), con guión de Juan Rulfo. Es característica de ese cine discontinua calidad, ambiguos y a veces contradictorios discursos, como se precia en *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1956) a través del amor interracial; en *Macario* (Roberto Gavaldón, 1959) destaca el relato mágico de un insatisfecho indígena y la muerte; en *Animas Trujano* (Ismael Rodríguez, 1961) se representa el deseo ambicioso y mezquino de un indígena que busca el reconocimiento social en su comunidad.

El periodo que va de 1940 a 1950 registra reminiscencias del cine de ambiente rural, sobre todo en películas realizadas por el *Indio* Fernández, quien pone de relieve la identidad nacional y la mexicanidad, haciendo recurso de visiones idealizadas del coraje, el machismo y la feminidad de la población rural. Se trata de un enfoque melancólico del México enaltecido

¹⁰⁰ La película, no es la primera obra que aborda a estos seres marginados, la literatura mexicana los había representado principalmente a través de la colección de cuentos “El llano en llamas” (1953, Juan Rulfo).

por sus comunidades indígenas, el campo y las actividades agropecuarias bajo el dominio de los caciques, refractarios a los cambios que el gobierno trataba de imponer, amén de ser la educación un ariete redentor. El cometido remite a la mejora de las condiciones de vida de los habitantes y el progreso nacional, como se aprecia en *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947), *Viento negro* (Servando González, 1965) y *Tarahumara* (Luis Alcoriza, 1965).

Sostiene Julia Tuñón (1998: 439) que las historias del *Indio* Fernández se encasillan en dramas de amor, cuyos héroes nunca ganan porque “se enfrentan a problemas de orden social”; ese amor frustrado tiene como telón de fondo posturas afines al nacionalismo, el indigenismo, el agrarismo, el laicismo y la educación. Es un cine que estimula prácticas que pretenden la construcción de un México nuevo, si bien la identidad concebida por ese director se reduce a antinomias: modernidad y tradición, o mejor dicho civilización y barbarie. Esa disputa cobra significado cuando José Vasconcelos supone que la educación sería elemento clave para determinar cuál de esos dos caminos constituirían al México posrevolucionario.

8. Adolfo Ruiz Cortines y la austeridad revolucionaria

I. Nacionalismo y austeridad económica

Declara Kuri (2004: 142-143) que la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) se caracterizó por ser una administración austera, prudente y con la bandera de la honestidad en el manejo de los recursos económicos, esto en contrapartida de la administración anterior, concebida por ese mandatario como costosa y corrupta, además de señalar la devaluación del peso frente al dólar en 1954 con la que se intentó sacudir la inflación.¹⁰¹ Para imponer moralidad en su administración, Cortines es el primer presidente en hacer su declaración de bienes, promete una campaña para increpar la corrupción y los excesos de la burocracia. En 1955 se reforma la Constitución para otorgar a la mujer derechos políticos, siendo uno de ellos el voto femenino. La situación se agravó para su gobierno por los efectos mundiales que afectaron a la agricultura mexicana.¹⁰² Ante tal crisis, entre 1952 y 1954 impulsa una política

¹⁰¹ Pasó de tener un valor de \$8.50 a \$12.50.

¹⁰² En 1952 concluye la Guerra entre Corea y Estados Unidos, con lo que se prioriza la producción de bienes de consumo, lo que a su vez afecta a las exportaciones mexicanas. En igual modo a nivel mundial se registra un incremento en la producción

económica dogmática que llevó a una reducción tajante del gasto público y a la creación del programa de fomento agrícola, con la intención de convertir tierras destinadas a la agricultura de exportación en tierras productoras de granos. La medida facilita el control de los precios y en cambio desacelera la economía y origina desempleo.

Peña (1994: 77, 79, 139) esclarece que la devaluación de la moneda afecta mayormente a los trabajadores asalariados y en consecuencia reduce su poder adquisitivo. Una de las respuestas del gobierno se respalda en la continuidad de la política de fomento industrial, que si por un lado entre 1957 y 1958 da lugar a la recuperación económica, en otro sentido propicia que inversionistas nacionales y extranjeros duden del futuro prometedor de la economía, por ello disminuyen sus inversiones y el comercio con Estados Unidos desmerece. Para hacer contrapeso el gobierno reactiva la economía con la inversión en embalses y plantas eléctricas; en Yucatán se crea la empresa Cordelería de México (Cordemex); se mejoran las redes telefónicas, telegráficas y de comunicaciones; el Ferrocarril Chihuahua-Pacífico conecta el norte del país con la costa del Pacífico.

Expresa Pérez (1986: 66, 73,) que pese a ser un gobierno austero y con dificultades económicas, no deja de impulsar fuentes de trabajo, la producción industrial y la creación de programas sociales.¹⁰³ En consecuencia, Cortines trata de evitar los créditos extranjeros, pese a ello, en 1955 los utiliza para impulsar su política de “desarrollo estabilizador”, lo que tiene efecto en el control de precios y la acumulación de capitales por medio de la exención fiscal. La inversión extranjera directa se destina a la industria manufacturera y al comercio, además se favorece el surgimiento de grandes tiendas departamentales dirigidas en especial a la clase media. Se promueve la educación politécnica y la universitaria, siendo Cortines quien equipa las instalaciones de la UNAM e inicia los subsidios para las universidades de los estados, creando la de Tamaulipas y el Estado de México.¹⁰⁴ Reactiva las misiones culturales, construye centros tecnológicos regionales y apertura el programa libros de texto gratuitos.¹⁰⁵

de materias primas, se disminuyen los precios en el mercado y se afecta directamente a la agricultura mexicana.

¹⁰³ Se crea el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado (ISSSTE), la Comisión Nacional de Energía Nuclear y el Instituto Nacional de la Vivienda. Inicia la construcción de unidades habitacionales como el Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco y en 1953 la presa “Falcón” sobre el Río Bravo, creada entre México y Estados Unidos. Se expropiaron latifundios extranjeros de Cananea (Sonora) de Coahuila y Chihuahua. Y se crea el programa de progreso marítimo “Marcha al mar” que beneficia a 70 puertos.

¹⁰⁴ Se crea el Programa de Bienestar Social Rural, el Patronato de Ahorro Nacional, el Fondo de Garantía y Fomento, el Departamento para Estudios Técnicos y se edifican 90 escuelas y jardines de niños.

¹⁰⁵ Destaca la revisión y actualización de los planes de estudio para la carrera magisterial en la Escuela Normal Superior y se fundó la primera licenciatura universitaria en estudios pedagógicos dentro de la UNAM. Jaime

En 1954 se firma un nuevo acuerdo entre México y Estados Unidos para la contratación de trabajadores en el país vecino, quienes ahorrarían en los costos del transporte y el seguro de desempleo. En contraste, para evitar el paso de ilegales, se intensifica la vigilancia con la operación denominada *wetback*, que da lugar a una deportación masiva de indocumentados, no obstante, lo anterior no merma la diáspora de mexicanos hacia el norte.

Por otro lado, el estado vive su momento de demandas salariales y autonomía de los grandes sindicatos, que en 1958 desemboca en la huelga de electricistas, telefonistas, petroleros, ferrocarrileros,¹⁰⁶ sobre todo de telegrafistas encabezados por Demetrio Vallejo y maestros dirigidos por Othón Salazar.¹⁰⁷ En 1954 se implanta el reparto de utilidades y el aguinaldo, se instrumenta el seguro Agrícola para proteger al sector ante desastres naturales. El gobierno extiende su control sobre los trabajadores y motiva una pugna entre los dirigentes obreros por el poder del movimiento organizado, de donde surge el organismo denominado Confederación Revolucionaria de Obreros y Campesinos (CROC) en donde se agrupa diversas centrales afines al gobierno.¹⁰⁸

La concentración e incremento de población en zonas urbanas hace necesaria la inversión pública en los servicios de educación, empleo, salubridad, transporte y la ampliación de la red de caminos federales y estatales, así como la construcción de nuevas refinerías. En 1958 se emprenden reformas positivas para aumentar los salarios a ferrocarrileros, electricistas, maestros y petroleros; crece la cobertura del sistema de educación primaria; es nacionalizada la industria eléctrica y se integra la comisión nacional de salarios mínimos.

Al igual que el desarrollo industrial el cine continua en auge, aunque no se puede negar que era un apogeo coronado por claroscuros, si bien los diversos sectores –productores,

Torres Bodet continua en un segundo período como secretario de Educación Pública y presenta un plan de trabajo para la extensión y el mejoramiento de la educación primaria y construye las escuelas normales regionales. En materia de literatura, surge en 1952 la colección de libros “Letras mexicanas” dentro del catálogo del Fondo de Cultura Económica. Ahí se publicaron los principales libros de los autores mexicanos más importantes del Siglo - Rulfo, Arreola, Reyes, Paz y Fuentes-.

¹⁰⁶ El mayor conflicto fue con los ferrocarrileros porque ponía en juego la estabilidad política, ya que el tren era trascendental para la economía mexicana, pese a todo no hubo reconciliación y el conflicto fue heredado el siguiente sexenio.

¹⁰⁷ Al respecto, Campos (1995: 199) expone que el conflicto magisterial se inició en 1956 porque maestros encabezados por Othón Salazar, exigieron un aumento del 30 por ciento, el cual aún no se cumplía. En consecuencia se manifestaron en el zócalo capitalino y acamparon en las instalaciones de la SEP; realizaron colectas y antes de las elecciones presidenciales se concretó el aumento salarial.

¹⁰⁸ En 1955 se convocaron elecciones federales para diputados, senadores y gobernadores de siete estados. El PRI llegó a esta contienda muy fortalecido, pues se habían incorporado a sus filas más de un millón de mujeres y los miembros de los sindicatos de burócratas.

distribuidores, exhibidores etc.— no se ponían de acuerdo sobre los mecanismos a seguir para hacer del séptimo arte una industria más rentable, al tiempo se gestan nuevos conflictos por las disposiciones un tanto monopolistas de los exhibidores. La solución de tales problemas se da en 1953 con la elaboración del “Plan Garduño”, cuyo fin era la unión de productores y distribuidores para contrarrestar tal privilegio. De la Vega (2010: 408-409) sostiene que no obstante fue un proyecto fallido porque no restó fuerza a dicho monopolio y sí afectó a la industria, cabe decir a ese respecto que en 1954 se eleva a 118 el número de películas rodadas, pero sólo se estrenan 22.

En otro sentido, el cine fue un factor estratégico para la conducción política y cultural del país,¹⁰⁹ de ahí que en 1954 se constituya la Cinematográfica Mexicana Exportadora S.A de capital mixto, encargada de recuperar mercados y extenderse a Europa y Asia. En 1955 Películas Mexicanas S.A, asume la distribución en los países de habla hispana. Otro hecho que tiene correlación con el cine, es que la crisis económica recrudece la migración hacia Estados Unidos; las vicisitudes por llegar a esa idealizada tierra de sueños y riqueza, se recrean en las películas *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1953) y *Los desarraigados* (Gilberto Gazcón, 1958). Ese contexto motiva la creación de filmes de ambiente rural con personajes simplones, que no eran ofensivos para las delicadas relaciones entre México con el gobierno de Estados Unidos, para muestra *El padre pistolas* (Julián Soler, 1960) y *El bracero del año* (Rafael Baledón, 1964).

Para finales de la década de 1950 palidece en el cine el tema revolucionario con las películas *Así era Pancho Villa* (1957), *Pancho Villa y la Valentina* (1958), *La cucaracha* (1958) y *Cuando Viva Villa es la muerte* (1958) de Ismael Rodríguez.¹¹⁰ En ellas se exponen angustias y abnegaciones de un pueblo que vivió una lucha confusa y violenta, compensada con la creación de una nación moderna, tal y como lo plantea la historia oficial; muestran la doble moral y la traición de los jefes revolucionarios, es el caso de *Café Colón* (Benito Alazraki, 1959), *Juana Gallo* (Miguel Zacarias, 1961), *La Bandida* (Roberto Rodríguez, 1963) y *La Valentina* (Roberto A. González, 1966). Puntualiza García Riera (1998: 210-211) que la prosperidad del cine se diluye y en 1958 se estima necesario el cierre de los estudios *Tepeyac*,

¹⁰⁹ Cfr. a Ugalde (2003: 561) quien señala que se produjeron 93 largometrajes aproximadamente al año, siendo esta la cifra más alta en la historia de la industria cinematográfica en México.

¹¹⁰ El éxito de las cintas descansa en sus protagonistas: Pedro Armendáriz, María Félix, Dolores del Río, Emilio (El Indio) Fernández, Antonio Aguilar, Ignacio López Tarso y Flor Silvestre.

CLASA y los *Azteca*. Los estudios *Churubusco* y *San Ángel* son únicos sobrevivientes que sostienen la producción regular; es suspendida la entrega del premio Ariel, surge la televisión al tiempo que se extingue la época de oro del cine mexicano.

Entre las décadas de 1950 y 1960 por vía del Instituto Nacional Indigenista (INI) –hoy Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI)– el gobierno subsidia producciones filmicas que contribuyen a difundir la nueva relación del estado con los pueblos indígenas. Son ejemplo las cintas *Todos somos mexicanos* (José Arenas, 1958) y *Raíces*, (Carlos Velo, 1954). Intelectuales y cineastas como Rosario Castellanos, Juan Rulfo y Nacho López colaboran en la realización de guiones y documentales para narrar las acciones sociales, educativas, sanitarias y culturales del gobierno. De la misma manera y subsidiados por el gobierno, los medios de comunicación colaboran con la creación de cortometrajes que armonizaban con la línea ideológica del INI, los cuales eran transmitidos en los noticieros de Telerevista, Cine Selecciones, Cine Verdad y Noticieros México.¹¹¹

También se crea la Compañía de Teleproducciones para producir noticieros de cine, surge la Federación Mexicana de Cine-Clubes y nace un movimiento de cine independiente entre sus filmes encontramos *Torero*, (Carlos Velo, 1956), *Los pequeños gigantes* (Hugo Mozo, 1960), *El brazo fuerte* (Giovanni Korporaal, 1958) y *El despojo* (Antonio Reynoso, 1960), esta última realizada a partir de un guión de Juan Rulfo. De la Vega (2010: 409-410) supone que dicha tendencia se caracterizó por su intento de cuestionar, desde fuera de la anquilosada industria, diversos aspectos de la realidad del país que el cine comercial o bien había mitificado, o de plano se mostraba incapaz de abordar, aunque por falta de espacios de difusión y proyección no tuvieron el suficiente eco.

Se da un auge en filmes con temáticas juveniles: *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956), *La rebelión de los adolescentes* (José Díaz morales, 1959), *Los chiflados del rock'n roll* (José Díaz Morales, 1957), *La locura del rock'n roll* (Fernando Méndez, 1956), *Al compás del rock'n roll* (José Díaz Morales, 1957) y *La edad de la tentación* (Alejandro Galindo, 1959); son obras que promueven las modas y ritmos provenientes de Estados Unidos, pero con un tinte nacional. Se agregan comedias frívolas como *Escuela de vagabundos* (1954), *El inocente* (1955) y la comedia negra *El esqueleto de la señora Morales* (1959) de Rogelio

¹¹¹ Al respecto Cfr. Yanet Fernández, en *La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México*, pp. 173-174.

González, *Del brazo y por la calle* (J. Bustillo Oro, 1955), el *thriller El medallón del crimen* (J. Bustillo Oro, 1955), *Los Fernández de Peralvillo* (Alejandro Galindo 1953) y *La red* (Alejandro Galindo 1953).¹¹²

9. Adolfo López Mateos y la apertura de México

I. Nacionalismo liberal económico

De acuerdo con Lerner y Ralsky (1976: 305) si por un lado Adolfo López Mateos (1958-1964) fue un político negociador,¹¹³ conocedor de las problemáticas sindicales y empresariales, con quienes además tenía alianzas, en otro sentido el desgaste en la relación con el sector campesino, origina su conversión a la extrema izquierda, el hecho resultó preocupante porque dicho grupo era uno de los pilares del corporativismo priista. Lo anterior se agrava con los ataques del movimiento ideológico surgido en 1960 como parte de la Revolución Cubana en México, mismo que sustenta Kuri (2004: 32-34) tuvo eco en sectores de la clase media, universidades públicas, grupos radicales de izquierda y pequeños sectores de burócratas. Su gobierno atravesó por grandes tensiones en política corporativa y geopolítica: la huelga de ferrocarrileros –herencia de Ruíz Cortines–; la influencia antagónica y activista de Cárdenas y Alemán; la brecha que se abría entre ricos y pobres; una Iglesia cada vez más militante; el gran descontento del sindicato de maestros; el movimiento agrarista de Rubén Jaramillo en Morelos, así como la muerte de éste en 1962. La administración atiende esos obstáculos, dice Kuri (2004), con retórica y acciones en infraestructura, educación, ciencia, seguridad social, redistribución de la tierra y la mexicanización del sector automotriz, acción que fue muy criticada.

En 1963 el gobierno negocia la devolución que hizo Estados Unidos a México de una franja de tierra llamada El Chamizal; en 1959 se obliga a delimitar el papel del estado en la Guerra Fría; enfrenta el surgimiento y extinción del Movimiento de Liberación Nacional, que supone Iñiguez (1980:16) pretendía unificar a la izquierda mexicana; soslaya la movilización

¹¹² La película se distingue por su narrativa erótica, premiada en Cannes.

¹¹³ Para mayor información consultar a Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano*, México, Tusquets, 1997, pp, 204-210.

sin precedentes de la derecha, conformada por miembros de la clase media, empresarios y obispos católicos, quienes protestaban por la obligatoriedad del libro de texto en la educación primaria, la Reforma constitucional que obligaba a los patrones a repartir un porcentaje de las utilidades a los trabajadores, la nacionalización de la industria eléctrica de 1960 (CFE y Luz y Fuerza del Centro), la política oficial de defensa de la autodeterminación cubana, es decir el gobierno abrió un frente con la izquierda y la derecha.

Graciela Márquez (2015) apunta que la política económica de crecimiento fue exitosa gracia al “desarrollo estabilizador”, porque dio seguridad a los precios y una tasa de cambio estable, pero fracasó en su ambiciosa reforma hacendaria al tener la oposición del sector privado. Además, no logró convertir el crecimiento en desarrollo, pero sí fue evidente la concentración de la riqueza en ciertos sectores sociales; fallaron sus estrategias para controlar a la élite empresarial con el objetivo de impulsar la Ley de radio y televisión de 1960 y la expropiación del monopolio de cines del Grupo Jenkins. Para sortear la inflación la economía mexicana se soporta en un modelo de nacionalismo liberal económico de mercado,¹¹⁴ de ahí el surgimiento de la industria eléctrica y química.

Una consecuencia de lo anterior consiste en el desplazamiento progresivo de los programas políticos hacia una ideología nacionalista globalizante y totalizadora. Con ayuda del expresidente Cárdenas, el gobierno funda el Banco Ejidal y el Ingenio Azucarero de Zacatecas.¹¹⁵ Es instaurada la Comisión Nacional de libros de Texto Gratuitos (Conaliteg), la cual trata de inculcar amor a la patria, asevera Brambila (2015) que es medida que responde a una ambiciosa política educativa diseñada para cubrir más de un sexenio, sobresale la construcción de escuelas –particularmente las de orientación técnica–, la instauración de la jornada escolar de “doble turno”,¹¹⁶ se crea el plan de once años para idear un nuevo proyecto

¹¹⁴ La razón por la que apuesta por dicho enfoque nacionalista, obedece a que en el marco de la primera reunión nacional de programación celebrada en 1963, se redefinen los objetivos del PRI. El liberalismo resurge como ideología dominante, pero camuflado con una definición de libertad del estado para intervenir en la vida económica, no sólo como árbitro, sino como agente regulador de la economía nacional. El PRI y por ende el gobierno, llevarían la bandera a favor de las clases sociales y no de una sola, en adelante serán el sostén del PRI ejidatarios, pequeños propietarios, trabajadores manuales e intelectuales, cooperativistas, la clase media sobre todo profesionistas, pequeños y medianos empresarios. Mateos, el autonombado presidente de izquierda, no deja de usar la fuerza en contra de los opositores cuando lo considera necesario, como fue el caso del movimiento magisterial o el asesinato de Heriberto Jara.

¹¹⁵ Se otorga el beneficios del Seguro Social a las fuerzas armadas y a los cañeros, en 1960 el IMSS comienza un proyecto que lo llevaría a poseer el mayor circuito teatral en México.

¹¹⁶ Se constituye la Secretaria de Obras Públicas (ahora Secretaria de Bienestar Social), el Centro Internacional de Investigaciones del Maíz y el Trigo, la Universidad Profesional Zacatenco y la Compañía Nacional de

nacional con base en las necesidades y características de la población en constante crecimiento, para castellanizar a la población indígena se opera el servicio de promotores culturales, inicia el reparto de desayunos escolares mediante la creación del Instituto Nacional de Protección a la Infancia (1961), se extiende la educación a los sectores rurales para la instrumentación del trabajo práctico.

López Mateos fue un presidente que hizo de la política exterior un factor clave para su estrategia de gobierno, a diferencia de los mandatarios anteriores que sólo podían reaccionar ante los embates políticos, económicos e incluso militares del extranjero. En lo que corresponde a la política cultural, se aperturan museos para salvaguardar los valores tradicionales.¹¹⁷ En materia cinematográfica, sortea la crisis de la industria que inició a finales del sexenio anterior y terminó en 1970. En conexión con el liberalismo económico y el incremento de las clases trabajadoras y asalariadas en las ciudades, nace el cine de rumberas y el de luchadores muy aclamado en su época, la fama del luchador “El Santo”,¹¹⁸ da origen a películas taquilleras como *El Enmascarado de Plata* (R. Cardona, 1952), *Santo contra el cerebro del mal* (1961), *Santo contra hombres infernales* (1961) ambas de Joselito Rodríguez, y *Santo vs. las mujeres vampiro* (A. Corona Blake, 1962).¹¹⁹

En 1959, López Mateos debió sortear los constantes enfrentamientos entre el sector productivo y los dueños de las salas cinematográficas. En respuesta, promueve la Ley Cinematográfica y crea el Instituto Nacional de Cinematografía, dependiente de la SEP. Afirma Ugalde (2003: 561) que como parte de la reorganización del cine, el gobierno adquiere los Estudios Churubusco y la Compañía Operadora de Teatros (Cotsa). A raíz del control de precios de taquilla en 1960 y la consecuente quiebra de Jenkins y el Circuito Oro como distribuidores y exhibidores, comenta García Riera (1998), que el estado pasa a tener el control absoluto de la distribución y exhibición del cine nacional.

La censura no se excluye en esta administración, Julio Bracho filma *La sombra del*

Subsistencias Populares (CONASUPO), los Centros de Capacitación para el Trabajo Industrial (CECATI) y se construyó el edificio del Museo Nacional de Antropología.

¹¹⁷ En 1964 son inaugurados el Museo Nacional de Antropología, Museo de Arte Moderno, Museo Nacional del Virreinato en Tepoztlán, Museo Nacional de las Culturas, Museo Anahuacalli, impulsado en vida por el muralista Diego Rivera, Museo Arqueológico de Teotihuacán, la Pinacoteca Virreinal de San Diego, Museo de la Ciudad de México y se construye la Plaza de las Tres Culturas.

¹¹⁸ También lograron un considerado éxito los luchadores enmascarados *Blue Demon* y *Mil máscaras*, entre otros.

¹¹⁹ Considérese el cine del director Fernando Méndez: *Ladrón de cadáveres* (1956), *El vampiro* y *El ataúd del vampiro* (1957), *Misterios de ultratumba* (1958), *Los tres Villalobos* (1954) y *La venganza de los Villalobos* (1954).

caudillo, basada en la novela de Martín Luis Guzmán, con ella se cuestiona al Ejército Mexicano, de ahí que fuera enlatada más de 30 años, así como *Rosa blanca* (Roberto Gavaldón, 1961) con crítica a la manera en que las compañías petroleras extranjeras explotan a los propietarios y trabajadores mexicanos, por lo que no fue exhibida hasta una década después.

Al concluir la década de 1950 una nueva generación de cineastas proveniente en su mayoría de las clases medias ilustradas, deciden transformar la industria. Resalta el grupo Nuevo Cine, influido por la Nueva Ola Francesa y por la teoría de autor cinematográfico, difundida en 1961 por la revista de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinéma*. En México, la publicación *El cine mexicano* de Emilio García Riera (1963), se convierte en el primer acercamiento académico destinado a la investigación del cine nacional. En 1968 se publica el trabajo de crítica cinematográfica *La aventura del cine mexicano* de Jorge Ayala Blanco. La UNAM contribuye con el movimiento del cineclub a cargo del recién creado Departamento de Actividades Cinematográficas (1959); en 1960 se funda la Filmoteca y en 1963 el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), siendo su primer cortometraje *Pulquería La Rosita*, bajo la dirección de Esther Morales.

10. Gustavo Díaz Ordaz y el agotamiento del régimen revolucionario

I. Nacionalismo represivo

La política del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) se distingue por el uso de la violencia y la represión, mácula de ese poder es el hecho de que a días de que fueran inaugurados los XIX juegos Olímpicos en México, estudiantes denuncian los rasgos autoritarios y la violencia del régimen posrevolucionario, en ese evento tienen lugar mítines, toma de escuelas, propaganda gráfica subversiva,¹²⁰ así como secuestros e incendio de autobuses del transporte público.¹²¹ Lo estudiantes recibieron apoyo solidario de los liberales

¹²⁰ Las obras del pintor Michoacano Adolfo Mexiac, linoleografía *Libertad de Expresión* (1954) y grabados en apoyo a los estudiantes, fueron consideradas bandera de identidad del movimiento estudiantil de 1968. *Cfr.* Adolfo Mexiac: la impronta de los años, 2008, Patricia Salas (coordinadora), México, D.F.: Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A de C.V.

¹²¹ Existen testimonios de represión violenta y eliminación física de opositores y disidentes políticos, que

de la clase media, profesores universitarios, artistas, intelectuales y pequeñas facciones del partido oficial. Lo anterior se acompaña de agitación cultural, sobresalen las actividades en artes gráficas, música, teatro, danza y cine, encabezadas principalmente por Octavio Paz (quien a consecuencia del conflicto renuncia a la embajada de México en la India). A un tiempo se expone un pliego petitorio y la solicitud de diálogo abierto con el gobierno, quien “titubeante y con el síndrome de un fuerte trastorno bipolar pasaba de la invitación al diálogo y la conciliación, a las macanas, los gases, y el uso de tanquetas y bazucas para tomar escuelas y plazas”.¹²² Por esos motivos, entre julio y octubre de 1968 se reporta el uso sin precedentes de la fuerza pública en el sofocamiento de protestas estudiantiles. Kuri (2004: 144-147) nos da a conocer que a finales de septiembre “la violencia comprometida en los enfrentamientos entre estudiantes y jóvenes de los barrios con la policía antimotines y el ejército alcanzó niveles inusitados”. No es baladí que el gobierno realizará grandes esfuerzos para proyectar el desarrollo industrial y la modernidad del país por mediación de los Juegos Olímpicos.

Respecto del modelo económico promovido por Díaz Ordaz, cabe decir que fue relativamente exitoso, eran los años del llamado “Milagro mexicano” identificado por el vertiginoso crecimiento económico en el marco de una reducida inflación. Se puso énfasis en la estrecha relación con las empresas descentralizadas y en el control de contratos de obras públicas.¹²³ Con la promulgación de la Ley General de Bienes Nacionales, por primera vez los ingresos y gastos de las principales empresas estatales y descentralizadas son incluidos en el presupuesto de Egresos de la Federación. Para crear fuentes de empleo, se autoriza la libre adquisición de maquinaria y materias primas, indispensables para la exportación de artículos

aumentaron desde finales de la década de 1950, además entre 1969 o 1970 y a principios de 1980, los gobiernos instigaron una guerra sucia contra sus opositores que se unieron a las guerrillas urbanas o rurales. Su impacto no sólo afectó a los involucrados, no dejemos de lado las persona que murieron en 1986 durante la campaña política de Cuauhtémoc Cárdenas, quien aspiraba a la presidencia de la república.

¹²² Para un estudio mayor véase a Sergio Aguayo en 1968. *Los archivos de la violencia*. México, Grijalbo/Reforma, 1998; Sergio Zermeno, *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil de 1968*, México: Siglo XXI, 1981; Julio Scherer y Carlos Monsiváis, *Parte de guerra. Tlatelolco 1968. Documentos del general Marcelino Barragán. Los hechos y la historia*, México, Aguilar, 1999; Carlos Montemayor, *Rehacer la historia. Análisis de los nuevos documentos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco*, México, Planeta, 2000.

¹²³ Téngase en cuenta otras acciones: la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO) se transforma en organismo público descentralizado. En 1969 se inaugura el metro de la Ciudad de México; se crea el Instituto Mexicano de Comercio Exterior (IMCE), la Secretaría de Turismo y de Reforma Agraria, el Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (INFONAVIT), el Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE), el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH), el Fondo Nacional de Fomento y Garantía para el Consumo de los Trabajadores (FONACOT), el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y la Procuraduría Federal del consumidor (PROFECO). Mediante un convenio entre México y la UNESCO (1967) se abre el Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación del Patrimonio Cultural en el antiguo Convento de Churubusco, donde se instaura la Escuela Nacional de Conservación y Restauración.

fabricados. También se establece el salario mínimo profesional.

La mayor atención pública se concentró en la represión, la intolerancia ante la crítica y la falta de canales de participación política, que los emergentes grupos políticos y la sociedad civil denunciaban. Para la década de 1960 la revolución y su lucha armada era parte de un pasado casi innombrable. Es con el Movimiento Estudiantil de 1968 cuando se marca el punto de ruptura de los existentes signos hegemónicos y oficiales sobre la identidad nacional y las estructuras del poder.

Al tiempo que aparece el llamado cine militante o político, mismo que fenece hacia la década de los ochenta, se consolida el cine independiente.¹²⁴ En ese marco histórico se produce *El grito* (1968) de Leobardo López Aretche, *Olimpiada en México* (A. Isaac, 1968) y *Crates* (A. Joskowicz 1970, lo que traza el comienzo de una gradual politización de la cinematografía. El Banco Cinematográfico, después nombrado Banco Nacional Cinematográfico, fue la respuesta del gobierno para contrarrestar ese cine considerado disidente, al tiempo que se estimula el cine de autor, influencia del cine francés y el Nuevo Cine Latinoamericano. En 1969 Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Rafael Castanedo, Pedro F. Miret y Tomás Pérez Turrent, forman el grupo Cine Independiente, Jorge Fons, Alejandro Pelayo, Rafael Montero y Gabriel Retes realizan filmes de corte sociopolítico.

Declara De la Vega (2010: 416) que la película *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, considerada una de las mejores obras de carácter político, denuncia la capacidad de manipulación de la Iglesia para fortalecer sus intereses aprovechando la miseria de los campesinos. La cinta resultó ofensiva para el gobierno pese a que la financió. Películas como *Los jóvenes* (Luis Alcoriza, 1960), aproximación comprensiva a los problemas de la delincuencia juvenil y la trilogía de Luis Alcoriza, integrada por *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964), destacan por explorar la vida provinciana de algunas zonas de México, por su cuenta *El Águila Descalza* (Alfonso Arau, 1969), propone un humor innovador.

La película *El apando* (Felipe Cazals, 1975), basada en el libro escrito en 1969 por José Revueltas, expone la violencia descarnada en las prisiones y el poder hegemónico en México, así como el inédito y cuestionable orden de la vida moderna.¹²⁵ José Revueltas

¹²⁴ Existen otros antecedentes de dichos movimientos, en 1967 Paul Leduc, Rafael Castanedo, Alexis Grivas, Berta Navarro, Mariano Sánchez Ventura, Arturo Ripstein y Felipe Cazals forman el grupo Cine 70.

¹²⁵ El tema y su tratamiento en la película tiene una aproximación con lo expuesto en el libro *Vigilar y Castigar*,

también fue parte de ese movimiento, participó con el prólogo del filme *México 68/Instantáneas* (Rafael Corkidi, 1968), con epílogo de Salvador Novo y en *2 de octubre, aquí México* (Óscar Menéndez, 1968-1970) como supervisor del guión. Películas que ponen en relieve el control del sistema político mexicano, estrategias institucionales del entonces partido hegemónico y sus disputas internas, amén del uso parcial del sistema judicial y legal, se aprecia en *Cadena perpetua* (Arturo Risptein, 1979), *Bajo la metralla* (Felipe Cazals, 1978) y *Ante el cadáver de un líder* (Alejandro Galindo, 1973). Temas referentes a la corrupción y la construcción de personajes políticos reprochables, asociados con el abuso de poder o el enriquecimiento ilícito, se obsequian en *Las poquianchis* (Felipe Cazals, 1976) o *Playa Azul* (Alfredo Joskowicz, 1992). En 1964 el STPC convoca al Primer Concurso de Cine Experimental.¹²⁶ Los premiados, *La fórmula secreta* de R. Gámez, con textos de Juan Rulfo y voz de Jaime Sabines; *En este pueblo no hay ladrones* de A. Isaac, con guión de Gabriel García Márquez; *Amor, amor, amor* de J. J. Gurrola, J. Ibáñez, J. L. Ibáñez, H. Mendoza y M. Barbachano.¹²⁷

A finales de la década de los sesenta, las secciones de Directores del STPC y del STIC, presionadas por el gobierno, autorizan el ingreso de nuevos miembros, entre ellos las empresas Cinematográfica Marte de Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gavilán, Cinematográfica Marco Polo de Leopoldo y Marco Silva Lombardo. Ese esfuerzo supone la renovación del cine mexicano bajo un enfoque particular: representar los cambios en las grandes ciudades, son ejemplos las película *Tú, yo, nosotros* (Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres y Jorge Fons, 1970) y *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1966) cuyos personajes muestran su esencia mientras recorren las calles, avenidas, barrios, colonias y edificaciones de la renovada ciudad, mostrando la transformación urbanística de la época. Se pueden ver urbes vigorizadas que además, son dicotómicas porque dejan al descubierto las desigualdades sociales, personajes

publicado en 1975 por Michel Foucault, en donde hace referencia al fracaso social de las instituciones carcelarias.

¹²⁶ En correspondencia con el movimiento cultural impulsado por jóvenes mexicanos, es bien acogido el surgimiento del cine esotérico de Alejandro Jodorowsky, expresión del movimiento Pánico, desarrollado al lado del dramaturgo español Fernando Arrabal y del dibujante Roland Topor en tiras cómicas, teatro y literatura, evidentes en las cintas independientes *Fando y Lis* (1967) y *El Topo* (1969).

¹²⁷ Sorteados distintos obstáculos, la Sección de Directores realizó en 1967 el Segundo Concurso de Cine Experimental; al margen de todo concurso experimental el productor Gustavo Alatríste produce “cine directo” como *Los adelantados* (1969), que versa sobre el problema de los ejidos henequeneros de Yucatán y *Q.R.R.* (1970) que refiere a la marginalidad y miseria de los habitantes de una popular zona de asentamientos urbanos irregulares al oriente de la capital.

pobres y graciosos como los representados por *Cantinflas* o los *pachucos* encarnados por *Tin Tan*.

Una vez que la pantalla recrea la vida nocturna considerada por el gobierno como amoral, procede con la censura de distintas temáticas eróticas, de cabaret, arrabal y mujeres fatales,¹²⁸ para muestra *Las pirañas aman en cuaresma* (1969) o *La primavera de los escorpiones* (1970) de Francisco del Villar,¹²⁹ cuyas protagonistas con actitud desinhibida seducen a las nuevas generaciones de jóvenes espectadores. Otro tipo de cinematografía se destina a la clase media, cuyo soporte es la familia, es el caso del cine histórico, de ambiente campirano, melodramas y comedias. Más adelante se incorporan géneros influidos por el cine internacional como los *westerns* o la problemática de la juventud rebelde abordada por la Televisión, además del cine de horror que mezcla típicos monstruos con personajes televisivos o de ambiente campirano.

García Riera (1998: 213-215) sostiene que lo anterior es consecuencia de una clara moralidad del cine iniciada en la década de 1950, un ejemplo son las tramas juveniles representados por descarriados adolescentes de clase media, en tanto sus padres regularmente mayores de edad, los desatendían por cuidar sus negocios o por algún problema como el alcoholismo. Al mismo tiempo este cine promovía las nuevas modas juveniles que tenían presencia en la televisión. Por ello, los papeles principales los obtenían cantantes o grupos musicales de actualidad,¹³⁰ que actuaban en ambientes ficticios como cafeterías y neverías, lo que se aprecia en la cinta *La edad de la violencia* (Julián Soler, 1964).

El *rock and roll* desplaza progresivamente a los ritmos musicales de origen afroantillano y mexicano, gracias a películas protagonizadas por ídolos de la balada juvenil para el caso *La locura del rock'n roll* (F. Méndez, 1956), *Twist, locura de juventud* (M. M. Delgado, 1962), *Los perversos de a go go* (G. Martínez Solares, 1965), *Cinco de chocolate* y

¹²⁸ Cfr. González (1992: 154) expone que para divertir a esas incrementadas masas populares, se contaba en ese entonces con casi cuatro mil cantinas, un número igual de cabarets, un sinfín de prostíbulos, lo que influyó en la modificación de costumbres, entre otras cosas gracias al horario corrido en oficinas, empresas y comercios. Aclara Mino García (2007: 32) que dicho proceso comenzó en 1944, lo que llevó a la extinción de horas muertas a mitad del día, destinadas para la comida familiar y la tradicional siesta de la vieja vida rural.

¹²⁹ El antecedente data de 1955 y 1956 cuando la censura autoriza desnudos femeninos en películas para adultos, siempre que se presenten como estáticos para justificar su naturaleza artística, como se apreciaba en *La fuerza del deseo* (M. M. Delgado, 1955). Las artistas que posan sin ropa ante la cámara fueron Ana Luisa Peluffo, Amanda del Llano, Columba Domínguez, Kitty de Hoyos y Aída Araceli.

¹³⁰ Entre los artistas más solicitados se encuentran César Costa, Enrique Guzmán, Alberto Vázquez, Manolo Muñoz, Patricia Conde, Julissa, Julia Isabel de Llano Macedo y Angélica María.

uno de fresa (C. Velo, 1967) y *Alguien nos quiere matar* (C. Velo, 1969). Adquiere impulso la comedia simplona: *El zángano* (M. M. Delgado, 1967) protagonizada por *Capulina*; las de Eulalio González “Piporro”, y su característico lenguaje inspirado en la idiosincrasia de los rancheros del norte, destacan las películas *Se alquila marido* (M. M. Delgado, 1961), *El terror de la frontera* (Z. Gómez Urquiza, 1962), *El rey del tomate* (M. M. Delgado, 1962), *Los tales por cuales* G. Martínez Solares (G. Martínez Solares, 1964) y *El Pocho* (Eulalio González, 1969). Mauricio Garcés se hizo famoso con su parodia de galán, seductor y pícaro como ocurre en los filmes *Don Juan 67* (Carlos Velo, 1966), *El matrimonio es como el demonio* y *El día de la boda* (René Cardona hijo, 1967).¹³¹

11. Luis Echeverría y la respuesta a la crisis del régimen

I. Nacionalismo popular y apertura democrática

Conviene precisar que en adelante realizaremos un breve recuento de los enfoques ideológicos del estado y su relación con la cinematografía nacional, dado que es temática de importancia para nuestro objeto de estudio tendrá más amplio desarrollo en los capítulos tres y cuatro, es marco histórico que se comprende en el periodo de 1970 a 1994.

Luis Echeverría (1970-1976) se asocia con una suerte de refundación del populismo y la demagogia, amén de que su administración, explica Kuri (2004: 150-151) fue marcada por el mal manejo de los recursos públicos y la represión de las guerrillas rurales y urbanas, así como una fallida reforma política y enfrentamientos con el sector empresarial. En materia cinematográfica y para compensar lo anterior se sugieren líneas políticas de apertura democrática y respeto al pluralismo de pensamiento. Rodolfo Echeverría, hermano del presidente, se desempeña como director del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), sus pretensiones se colocan en la renovación del cine para ganar el mercado de la clase media. En ese periodo destacan dos tipos de cine, el de contenido social, realizado por la nueva

¹³¹ En el marco de un cine no comercial, Carlos Enrique Taboada se aventura con filmes de horror psicológico, se incluyen *Hasta el viento tiene miedo* (1967), *El libro de piedra* (1968) y *Vagabundo en la lluvia* (1968); Alberto Mariscal ofrece el western *El silencioso* (1966) y la tetralogía de violencia *Todo por nada* (1968), *El Tunco Maclovio* (1969), *El sabor de la venganza* (1969) y *Los marcados* (1970). En el mismo género deben mencionarse *Los hermanos Del Hierro* (I. Rodríguez, 1961) y *Tiempo de morir* (1965) que marcó el debut cinematográfico de Arturo Ripstein.

generación de directores, subsidiados por el gobierno, de ahí que participen con fines de promoción y propaganda oficial; el otro tipo considera las *sexycomedias o cine de ficheras*, cuyo auge acontece en el siguiente sexenio.

Explica García Riera (1995: 280-284.) que durante el sexenio de Luis Echeverría el cine mexicano vivió una de sus épocas de mayor esplendor y reconocimiento internacional. Los directores cuentan con inusitada libertad creativa y reciben significativo apoyo económico del estado, por mismo el control casi absoluto de la industria filmica nacional; algunos beneficiados con esa política son Alberto Isaac (*El rincón de las vírgenes*), Rubén Boido (*Vals sin fin*), José Estrada (*El profeta Mimí*) y la obra colectiva de Alberto Bojórquez, Luis Alcoriza y Jorge Fons, *Fe, esperanza y caridad*. Importa apuntar que el BNC resultó beneficiado con recursos provenientes de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), invertidos en la dotación de recursos técnicos para la producción de películas. En 1972 el gobierno produce filmes con los trabajadores de los Estudios Churubusco y asegura plazas de trabajo por mediación de los sindicatos de la industria cinematográfica nacional. En 1971 se crea el Centro de Producción de Cortometrajes de los Estudios Churubusco que dio a conocer cortos de Eduardo Carrasco (*Nutrición*), Arturo Ripstein (*Lecumberri*) y Alfredo Joskowicz (*Erosión*).

De la Vega (2012: 243) asegura que el BNC otorgaba selectivamente apoyos para la producción privada, focalizados en empresas dispuestas a seguir sus lineamientos, bajo el supuesto de mejorar la calidad en las producciones para hacer de la industria un mercado más competitivo y brindarle mayor libertad al director. Lo anterior es evidencia con el pronunciamiento presidencial durante la entrega de los premios Ariel a las mejores películas mexicanas de 1974, Echeverría manifiesta alabanzas a los trabajadores del sector y reprocha a algunos de los productores privados de tener una conducta antipatriota e irresponsable:

Invito a los trabajadores ahora y aquí a que les den las gracias a los productores; a ver qué hacemos financieramente –aquí están las autoridades hacendarias– y que sin temores hagamos una armación revolucionaria y nacionalista, porque los señores productores simplemente no entienden [...] en lo personal yo les indico, en este momento, al señor Secretario de Gobernación y al Señor Director del Banco Cinematográfico, que vean el modo [...] de darle las gracias a los señores industriales del cine para que se dediquen a otra actividad y que vean qué hacemos y que hagamos un sacrificio compartido para hacer mejor cine en México (García Riera, 1995: 117).

A estas acciones se incorpora la promesa a los sindicatos de sustancioso trabajo para sus aliados, además de promover películas que logren proyectar los valores culturales y sociales de México y América Latina, con vigencia universal. Señala Costa (1988, 72) que el resultado fue “la virtual estatización del cine nacional en un país no gobernado por comunistas”. De esa manera, en 1976 la intervención del estado para controlar el cine redundó, en la producción de un número significativo de filmes auspiciados por el estado consistentes con el ideario social, económico y cultural del echeverrismo, en contraste disminuyen las producciones privadas. Para cimentar la política de apertura y difusión del ideario oficial, el proyecto de gobierno (1970-1976) abarca al cine y medios de comunicación, con ese propósito adquiere el canal 13 de televisión, estaciones de radio, además de crear tres compañías productoras: CONACINE, CONACITE I Y CONACITE II. Es reconstruida la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, en 1974 es inaugurada la Cineteca Nacional y en 1975 abre sus puertas el Centro de Capacitación Cinematográfica.

12. Políticas Neoliberales: desmantelamiento y fin de la industria cinematográfica

I. Inicio del Nacionalismo neoliberal

Este periodo contempla los mandatos presidenciales de José López Portillo (1976-82), Miguel de la Madrid (1982-88) y Carlos Salinas (1988-94), pero es a partir del sexenio de López Portillo es cuando se registra una progresiva subordinación de la burguesía a los intereses transnacionales. El espejismo de la exportación petrolera conduce a un irreflexivo endeudamiento, lo que conduce en 1982 a una imparable espiral inflacionaria que culmina con la devaluación del peso, amén de una grave crisis financiera producto de la masiva fuga de capitales. Ante esa crítica situación, el gobierno entrante encabezado por Miguel de la Madrid, recurre a políticas neoliberales, que más tarde se habrían de consolidar durante el salinato.

Durante el gobierno portillista, a través de la dirección de la Radio, Televisión y Cinematografía, en 1976 se desmantela la infraestructura creada con anterioridad y se deja de apoyar a jóvenes directores. Ese mismo año se da un gran giro a la actividad política, se suple

el discurso de “apertura democrática” por el de racionalidad y recuperación económica, es consecuencia el reposicionamiento de la iniciativa privada en materia de producción filmica. En los contenidos de las cintas predominan los conflictos del narcotráfico, historias de cabarets y albures, con una pretensión eminentemente popular a fin de hacer una industria rentable. Pese al lastre económico que se agrava con el presidente De la Madrid, en 1983 se instaura el Instituto Mexicano de la Cinematografía (IMCINE) para dar continuidad a la promoción del cine nacional.

A la sazón, el cine de iniciativa privada crece en relación al producido por el estado. Fue el comienzo de la reprivatización de la industria, asegura De La Vega (1992, 5-6) que no significó la superación de la crisis artística y económica. A partir de 1983 la producción filmica estatal iría disminuyendo hasta desaparecer, primero fue la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico, a finales de marzo de 1990 y como parte del proyecto neoliberal de adelgazamiento de la estructura estatal, se liquidan las empresas estatales CONACINE y CONACITE 1. Para justificar esos hechos, entre 1978 y 1982 el gobierno anuncia el desarrollo de una “economía mixta”. Las causas reales eran diversas, entre otras, es claro que el cine ya no resulta útil en el apoyo de proyectos ideológicos; la privatización del cine coincide con el inicio de la aplicación de políticas neoliberales promovidas por el Fondo Monetario Internacional.

Como parte de la reducción administrativa, el IMCINE pasa a depender del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, así como la Cineteca Nacional pasan a depender de IMCINE. Se realiza la subasta de las cien salas de la Compañía Operadora de Teatros COTSA y de los Estudios América. Pese a ello, el 20 de febrero de 1989, por orden del presidente Salinas se crea el Fondo para el Fomento a la Calidad Cinematográfica.

Arguye Saavedra (2006) que durante el sexenio de Salinas, se da el tiro de gracia a la industria cinematográfica, consecuencia de la decisión de conceder continuidad a los lineamientos de liberalización de la economía iniciados por su antecesor, cuyo motivo responde a la transformación de las estructuras políticas, sociales y culturales, para encauzarlas hacia la modernización económica y política; el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) fue el instrumento de esa gestión. Esto último cobra relevancia bien porque la situación de la cinematografía nacional vislumbra cambios radicales que,

aunque ya se habían comenzado a trazar, en este periodo se aceleran, el gobierno abre a la venta empresas cinematográficas nacionales, a su vez, la política de puertas cerradas de los sindicatos del cine, origina que egresados de la Escuela de Capacitación Cinematográfica incursionen en el cine independiente y casi marginal.

La relación del cine con el salinato, destaca por su enfoque en la práctica de la censura, a saber, la restricción de créditos para la producción, la suspensión de filmaciones, el cambio de funcionarios y la mutilación de cintas. El mote de “censura” subyace a la utilización de términos como “supervisión literaria”, “corresponsabilidad”, “revisión” o “sugerencia”. Por esa razón la exhibición de filmes como *Zapata en Chinameca* (Mario Galindo, 1987) y *Lázaro Cárdenas* (Mario Hernández, 1985), fueron proyectadas varios años después. Con el objeto de diluir la idea de control del cine nacional se apuntala su difusión.

Para legitimar la política pública se media con el apoyo de becas y estímulos para actores sociales y cineastas independientes. Como una muestra de la apertura política se anuncia una pretendida libertad de expresión, lo que aparentemente se demostró con la autorización de cintas polémicas como *Rojo amanecer* o *La sombra del caudillo*, esta última desenlatada después de varias décadas de censura. Con la Ley de la Industria Cinematográfica promulgada en 1992 se cumple un requisito para la firma del TLCAN, como enfatiza Valdez (1988). Con esa ley se favorecen intereses de distribuidoras estadounidenses, si bien les permite adquirir o comprar cines para exhibir producciones en México, lo que en consecuencia deja sin foros al cine nacional. En ese contexto, el sindicato de directores de cine canadiense exige revisar cláusulas del TLCAN concernientes a derechos de autor en la industria filmica, se niega que el cine fuese asumido como artículo meramente comercial, sin tomar en cuenta su carácter cultural y artístico.¹³²

El último aliento del gobierno salinista en cuanto al uso político del cine, se da con la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual en 1977, es medida que no esconde una falaz intención para reforzar su relación con la población indígena, para tal efecto se realizan filmaciones que a la sazón no son otra cosa que discursos audiovisuales gubernamentales para

¹³² En referencia a la actitud del gobierno canadiense en la negociación del tratado de Libre Comercio con Estados Unidos, a partir del informe Gray que protegió el patrimonio cultural de aquel país excluyéndolo de las negociaciones dada su importancia para la conformación de la identidad, lo que consecuentemente, entre otras empresas culturales cuidó a la cinematografía, en contraste con la actitud del gobierno mexicano dispuesto sin reparos a su inclusión como industria de entretenimiento, puede consultarse a Isis Saavedra Luna, *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994* (México: UAM-X, 2007).

promover la multiculturalidad del país. Esa medida incluye documentales etnográficos que sirven como referente de “actividades de investigación antropológica orientadas a la difusión de la cultura e identidad de las comunidades”. Como se puede advertir, el marco político ahora da un revés, se propone fortalecer en la conciencia nacional la trascendencia del pluralismo étnico, así como la divulgación de las lenguas indígenas mexicanas, aunque tras bambalinas, esto responde a una política indigenista en donde se plantea una crítica al inculturamiento y al colonialismo interno, difundido en los años cincuenta, así se justifica el establecimiento de nuevas estrategias para un indigenismo de transferencia y participación directa de las comunidades.¹³³

El primer documental que se realiza bajo ese enfoque, es la cinta *La Música y los mixes* (Oscar Menéndez, 1978), narra la importancia de la música de viento y la construcción de una escuela de enseñanza musical. Los temas se modifican de acuerdo a las orientaciones ideológicas que determinaba cada gobierno. Una década después y por mediación de las acotadas políticas públicas destinadas a la población indígena, en 1985 el INI ofrece un taller de cine indígena, –impartido por el cineasta Luis Lupone– destinado a mujeres huaves tejedoras de San Mateo del Mar, Oaxaca. La meta era elaborar una serie de documentales y llevar el video a las comunidades indígenas, fundamento de la producción comunitaria en México. A raíz de esta primera experiencia filmica, Teófila Palafox, tejedora y partera Ikood filma el cortometraje documental *La vida de una familia ikoods* (1987), y codirige con Luis Lupone el documental *Tejiendo mar y viento* (1987), en el mismo se registra el aprendizaje de 15 mujeres tejedoras integradas en dicho taller.

En 1989 el INI, junto con realizadores etnográficos y antropológicos, mediando el financiamiento público inicia el proyecto llamado Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), previsto para organizaciones y comunidades indígenas. Para 1994 la institución establece cuatro Centros de Video Indígena en la República Mexicana. El primero fue el de Oaxaca, inaugurado en febrero del mismo año. En 1998 el INI pierde contacto con esas organizaciones por no dar seguimiento a sus trabajos y da por terminado el proyecto. Cabe afirmar sobre esos proyectos audiovisuales que si en un sentido facilitan que los indígenas realicen sus propias producciones, en otro, coadyuvaron para que los hicieran con el mismo ideario del indigenismo promovido por el estado.

¹³³ Al respecto Cfr. a Yanet, Fernández, en *La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México*, p, 177.

CAPÍTULO II

LA SOCIOCRÍTICA COMO DISPOSITIVO ANALÍTICO-DESCRIPTIVO

El presente capítulo, *grosso modo* deja ver la manera en que la semiótica (Greimas 1983, Lotman, 1990, 1996), específicamente la sociocrítica propuesta por Edmond Cros (1982, 1990, 2011) se emplean como aparato teórico-metodológico para alcanzar la complejidad analítica y significativa de la película *El Bulto*. Para el debate cultural y político del filme es apoyo teórico un esquema ecléctico fundado en Althusser (1974, 2003), Verón (1993), Bourdieu (1995, 2006), Weber (2000), Bobbio (2001), Gellner (2003), Žižek (2004), Villoro (2007) y Foucault (2005).

El desarrollo teórico y metodológico de la sociocrítica precisa inicialmente de un análisis textual que contempla la narrativa estructurada de superficie –forma intratextual– y sus aspectos significantes profundos –elementos extratextuales–, lo que exige que en cualquiera de ellos, se demanden características específicas en distintos planos analíticos. Hablamos de dos procesos amplios que engloban el análisis cinematográfico: la descripción y el funcionamiento sógnico (lo denotativo y lo connotativo) que permite la generación de connotaciones (significados culturales de los signos). Ambos aspectos nos llevan al análisis multidimensional y pluricodicial del cine.¹³⁴ Para detallar esa doble labor, es imperioso aclarar que lo semiótico permite el análisis intratextual, de utilidad para localizar estructuras nocionales que aparecen tras las relaciones intertextuales de un texto filmico, sus recursos narrativos, así como su formulación sógnica e icónica, entre otros aspectos.

El nivel extratextual conviene localizar y analizar determinadas estructuras textuales en las que se van a ubicar prácticas discursivas y no-discursivas que remiten a aspectos históricos, sociales y culturales, propios del momento en que emergió el texto. Se trata de indagar la manera en que el cine puede reproducir determinados sucesos o fenómenos sociales que tienen alguna correlación con las estructuras ideológicas y sociales a las que denominamos circunstancias sociohistóricas de las que emergen dichas narrativas. No es baladí que desde sus inicios, tanto el núcleo de París como el de Montpellier hayan mostrado gran interés por el estudio de las mediaciones institucionales y lingüísticas, centrándose en los espacios conflictivos existentes entre lo dado y lo creado en un texto.

¹³⁴ Christian Metz en su libro *Lenguaje y cine*, señala que existen cinco formas de expresión en el cine: la imagen fotográfica en movimiento, los ruidos, la música, el lenguaje verbal y las menciones escritas. De ahí que su narrativa sea considerada como un conjunto de códigos que llevan al acercamiento de la existencia de un objeto estético y su comprensión. Para mayor información consúltase: Casetti, Francesco y Di Chio Federico, *Cómo analizar un film*, Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991; Bazin, Andre, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1980; y Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.

Lo anterior responde a que como cualquier otro objeto artístico, el cine es un fenómeno que reproduce determinados rasgos ideológicos pertenecientes a las circunstancias sociohistóricas comunes al momento de su producción. Estos rasgos ideológicos se localizan dentro de varias estructuras textuales a manera de prácticas discursivas y no-discursivas insertas en la diégesis. Dicha relación estructural se lleva a cabo en forma de transcripción y no como un mero reflejo de la realidad. De acuerdo con Cros, quien abreva de Lucien Goldmann (1985), esto es así porque intervienen dos factores cruciales: el sujeto transindividual y el no-consciente. De ahí que se tome como centro de la investigación el texto y no otros aspectos como el autor o la recepción.

1. Semiótica

El recorrido histórico de la semiótica inicia con la filosofía de los griegos, específicamente con los sofistas. Algunos registros revelan que aparece tenuemente con Platón en su obra *Cratilo* y extensamente con Aristóteles en *peri hermeneias*. En apego a la idea de Beuchot (2001:11) el seguimiento de su estudio lo hacen las escuelas estoica y escolástica, sin embargo, Locke, es el primero que llama a esta ciencia como “semiotike”, misma que concibe como *doctrina de los signos*.

Jean Henri Lambert continua con el legado de Locke y trabaja desde un enfoque fenomenológico que se centra en “la necesidad de la cognición simbólica en general y el lenguaje en particular”, además de la diferencia del uso de los signos naturales y arbitrarios, así como el alcance de los “simulacra”, que cien años después retoma Peirce (2000) con el nombre de iconos o semblanzas, al tiempo que investiga la transformación de los signos y sus combinaciones. Otro seguidor de Locke, Joseph Marie Hoene-Wronski, estudia la signación y la naturaleza de los signos, por mediación de sus categorías de existencia: la modalidad, cualidad, cantidad y unión.

En palabras de Jakobson (1988:7-13) el filósofo Bernard Bolzano se dedica a estudiar la perfección de los signos, sobre todo, lo referente al pensamiento lógico, además de debatir en torno a la diferencia entre el significado de un signo y su sentido en el contexto inmediato, así como la divergencia entre el signo producido por el emisor. Por su parte Edmund Husserl, en su obra *Zur Logik Der Zeichen (Semiotik)*, intenta organizar las categorías del signo y explicar en que sentido el lenguaje, siendo lo más trascendental en el sistema de signos

contribuye e inhibe el pensamiento. A un tiempo edifica un tratado de semiótica general que es concebido como sistema. Dicho trabajo influye en el surgimiento de la lingüística estructural. Dentro de esta corriente, Ferdinand de Saussure acuña el concepto de “semiología”, cuyo objetivo debe ser “el estudio de los signos en el seno de la vida social”, considera que dicha área del conocimiento debe depender de la psicología. De manera casi paralela, Charles Sanders Peirce, la llama “semiótica” y la vincula con la psicología y la lógica.

Después de Peirce y Saussure, estructuralistas y posestructuralistas trabajan extensamente los principios teóricos de la semiótica, entre otros A. J. Greimas, Roman Jakobson, Roland Barthes y Umberto Eco. La semiótica ha sido estudiada por la filosofía hermenéutica, donde destacan Wilhelm Dilthey, M. Heidegger, H. Georg Gadamer, Paul Ricoeur, K. O. Apel y Jürgen Habermas, además de los filósofos trascendentales encabezados por Ernst Cassirer.

En adelante importa construir el prisma que nos ayuda a explicar lo que entendemos por semiótica. Ponemos acento en la notoriedad de algunas propuestas que han guiado los actuales estudios en este campo. Por ejemplo, Peirce define la semiótica como “la ciencia de los signos”, “la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de toda posible semiosis” o bien la “doctrina cuasi-necesaria o formal de los signos” (1994: 1217, 3940). El autor estima que el campo de investigación de la semiótica no se basa en lo empírico, sino en la “comprensión científica”, ya que el universo de sus “objetos y hechos perceptibles es significativo”. De ahí que la semiótica tenga como una de sus pretensiones el análisis de la “dimensión significativa” de cualquier hecho en el momento que se hace visible su pertinencia, es decir, las “determinaciones objetivas que hacen significativo lo real”. Lo anterior cobra relevancia si consideramos que todo lo que vemos y conceptualizamos se convierte en objeto semiótico (Pierce, 2000: 9, 11-12).

Para esclarecer lo anterior, Peirce (2000: 21) nos obsequia un ejemplo, cuando refiere a un hombre cualquiera que desea algo que está más allá de sus medios, para perseguir tal sueño, se pregunta ¿si tuviera los medios para lograrlo, lo desearía de la misma manera? Resalta el autor que la persona, a fin de obtener respuesta, indaga en su conciencia y acto seguido realiza una observación abstractiva, como resultado el acto imaginativo hace un bosquejo de sí mismo e hipotéticamente determina las modificaciones que se han de ejecutar para su consecución. Está fórmula, aplicada con regularidad por cualquier personas, está

afincada por observaciones abstractivas y el razonamiento de verdades, toda vez que los signos son utilizados por la inteligencia científica.

Sin romper con el razonamiento lógico, tal y como arguye Peirce, se expone la noción de signo ya que resulta ser un elemento fundamental para entender los procesos semióticos. Al respecto, Bernard Bolzano (1991: 15) considera que el signo “es un objeto de cuya concepción deseamos conocer de manera renovada otra concepción conectada con aquella de un ser pensante”. Para complementar la explicación atendamos lo siguiente:

Un signo, o representamen, es algo que para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento del representamen* (Pierce, 2000: 21).

Como se explica, son tres las categorías que intervienen en el *representamen*, las cuales hacen posible la división de la semiótica en tres ramas: a) *gramática pura*, que tiene la función de determinar que debe ser cierto del *representamen* usado por la inteligencia científica para que pueda generar significado; b) la *lógica* como ciencia de lo cuasi-necesariamente verdadero de los *representámenes* para que puedan ser ciertos, debido a que la lógica es considerada como una ciencia formal de las condiciones de verdad de las representaciones; c) *retórica pura*, cuyo objetivo es determinar las leyes que harán posible que un signo geste otro, y que de un pensamiento derive otro.

Peirce (2000: 22-23, 29) aclara que la palabra retórica pura, “imita la modalidad de Kant de conservar viejas asociaciones de palabras al buscar la nomenclatura para las concepciones nuevas”. Este encadenamiento de signos, también se puede exponer de otra manera, pues cada signo tiene un *precepto de explicación* y nos lleva a constituir otro signo, porque esta explicación hará las veces de signo, pero enriquecido.

Eco (2006: 22) sustenta que “la semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo” y a su vez el signo lo concibe como “cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto signifiante de cualquier otra cosa”. Paolo Fabbri expone que la semiótica debe tener como principal interés la manera en que “producimos sistemas y procesos de significación”, los cuales se dan a través de diversos tipos de organización como

es lo fonético, gestual e icónico, entre otras. Señala que la meta no es “desembarazarse de la noción de signo”, si bien los signos al igual que los lexemas, hacen que funcionen los sentidos para articular significación, además de destacarse como cualesquier estrategia semiótica (2000: 33, 37). El autor pretende dar un giro semiótico que vaya a contracorriente de lo que llama “principio saussuriano de la arbitrariedad del signo”. Es decir, se pronuncia a favor de la separación de las dos caras del signo: significante (plano de la expresión) y significado (plano del contenido).

Nótese que los teóricos contemplados hasta aquí, aseguran que la semiótica tiene como objeto de estudio la semiosis, para cuya definición tomaremos como primer referencia a Pierce (1994: 3938-3940) quien explica al proceso semiótico como “una acción o influencia que involucra la cooperación entre tres sujetos: un signo, su objeto y su interpretante”. El autor no se refiere concretamente a sujetos humanos, cuando dice “sujetos”, sino a entidades semióticas abstractas, además de que su dialéctica interna no se afecta si no se da un hecho comunicativo concreto.

Saussure (2001: 43) no define lo que es la semiosis, pero queda implícita en la propuesta que hace de signo lingüístico; expone una relación unívoca entre significante (imagen acústica) y significado (concepto). Con esa estrecha conexión, deja ver que lo anterior se puede entender como semiosis. Por su parte, Sebeok (2001: 3, 11) admite a la semiosis como “la capacidad biológica en sí misma que subyace a la producción y comprensión de los signos, desde simples señales fisiológicas hasta aquellas que revelan un simbolismo altamente complejo”. Aclara que la semiosis humana se desarrolla predominantemente en el modo prelingüístico y extra-verbal, llamado «sistema de modelización primario» que resulta ser una superestructura secundaria.

Para abonar en la explicación de los procesos semióticos, retomamos ideas de Peirce (2000), quien expone que el signo es algo que está el lugar de cualquier otra cosa, es entendido o significa algo para alguien. El *representamen* o signo opera mediante la relación de tres categorías: fundamento del *representamen*, que es el signo sustituyente; el objeto, como la cosa sustituida; el interpretante, que es la idea que se transmite de alguna cosa. El signo no sustituye completamente al objeto en su significación, únicamente recubre uno de sus aspectos y el interpretante que produce (este no es una persona, sino un signo, que a su vez es la idea producida por el *representamen* acerca del objeto, aunque este signo ahora es más elaborado

que el que dio origen) no agota la posibilidad de conocimiento del objeto, veamos un ejemplo. Si escribimos la palabra perro, la estamos utilizando como signo o *representamen* para sustituir un objeto al cual no tenemos acceso en ese momento, ese signo nos remite a un interpretante (idea), que puede ser la definición que cada uno conoce o construye del perro o bien, el interpretante también puede ser la definición recuperada de un diccionario; si en lugar de un signo verbal, dibujamos la silueta de un perro, seguramente nos llevará a nuevos interpretantes que nos permitirán desarrollar el conocimiento del objeto, como pueden ser los datos fisiológicos y taxonómicos del perro o de los perros, queda claro que los signos utilizados hacen referencia a algunos aspectos del objeto, pero pueden abarcar la totalidad del conocimiento de dicho objeto.

La relevancia en la idea de signo de Pierce, se sitúa en el peso que concede al interpretante, como un signo más desarrollado a diferencia del signo de origen, lo que nos lleva a una cadena interminable de interpretantes en el acto de conocer el objeto. La concepción de un signo nos conecta directamente con la explicación de lo que es un proceso semiótico. Para Eco, quien se sustenta en Peirce, la semiosis es una función sígnica, veamos el ejemplo que la explica:

En el momento en que el australopiteco utiliza una piedra para descalabrar el cráneo de un mono, todavía no existe cultura, aunque en realidad transforma un elemento de la naturaleza en utensilio. Digamos que surge la cultura cuando (y no sabemos si el australopiteco se encuentra en estas condiciones): a) un ser pensante establece una nueva función de la piedra (no es necesario pulirla para convertirla en buril); b) lo «denomina» «piedra que sirve para algo» (no es necesario denominarla en alta voz o comunicarlo a los demás); c) la reconoce como «la piedra que corresponde a la función X y que tiene nombre Y» (tampoco hace falta denominarla una segunda vez: basta con reconocerlo) (Eco, 1999: 28-29)

Podemos notar que existe una coincidencia con lo planteado por Pierce, quien como ya lo dijimos, considera que para que se de un proceso semiótico, no se requiere únicamente de sujetos humanos, aunque es necesario que, el sujeto que utilizó por primera vez la piedra, transmita la información adquirida para construir de esa manera un “artificio mnemotécnico”. (1999: 28-29). Esto responde a que, por el hecho de tener una primera experiencia utilitaria de la piedra, no se puede considerar como algo cultural, empero, determinar para qué y cómo utilizarla, sí es una construcción cultural. Además, ese proceso que va de la experiencia inicial a la experiencia final en donde la piedra como signo tiene una función X, se reconoce como

semiosis gracias a sus tres momentos: generación, uso y comunicación de signos. Es decir, parte de la percepción y termina con los actos cognitivos (recuerdos, ideas, sensaciones, sentimientos) o con acciones.

Esa capacidad semiótica se da sólo en el seno de la cultura. No es baladí que Cassirer (2005: 56) haya definido al ser humano como un animal simbólico que está confinado en un universo de signos, y no puede salir de él para acercarse al mundo real, pues tiene contacto con el mundo por mediación del sistema de signos, prueba de ello, es que cada disciplina, ciencia o arte, construye en lo cognitivo un mundo propio, sustentado por el sistema de signos que ayuda a explicar o representar ese mundo. En conexión con lo anterior, sustentamos que los sistemas de signos son constructores de sentido que ayudan a elaborar conocimiento y darle significación a los objetos y sujetos del mundo.

Sebeok (2001) expande las perspectivas conceptuales, fenomenológicas y ontológicas de la investigación semiótica al perfilar un camino explicativo que si partimos del punto de vista de los procesos de la semiosis, va de lo más fundamental de la vida, a las relaciones socioculturales más complejas, ya que todos los seres humanos o mejor dicho todas las entidades vivas –incluidos los animales y las plantas–, se modulan en su ambiente a través de los signos. A este nuevo campo lo designó como zoosemiótica. En relación con esto, se debe contemplar la explicación de los aspectos biosemióticos que a su vez advierten los procesos semióticos. Para Brier (2009) la biosemiótica es el estudio científico de los signos, los códigos biológicos y la semiosis en los sistemas vivos, la cual es compatible con la teoría triádica semiótica de Peirce, al concebir que la cognición y la comunicación entre todos los seres vivos involucra signos.

En ese sentido Uexküll (1998: 30-31) acuña el término como un fenómeno natural que se reconoce en dos esferas: 1. *Umwelt*: “medio ambiente o espacio subjetivo de cualquier organismo” y que se concibe como un microuniverso cruzado por infinidad de vectores cargados de significado. No es otra cosa que un espacio vital que estará en constante modificación y que altera la profunda relación que registra con el sujeto que lo habita. Es a través de esa interacción que deviene la construcción de la realidad subjetiva del organismo. 2. *Innwelt*: “espacio interior de cualquier organismo”, que refiere un ámbito de comunicación vital, se da por la reciprocidad entre el ambiente y el organismo que lo habita, creándose así, según Krampen (1987: 2-3), una dependencia tal que no puede existir uno sin el otro. De ser

así, los seres vivos serán admitidos como entidades aptas para interactuar con un “entorno significativo”.

Deely (1996: 79) al igual que Krampen considera que la biosemiosis se compone de tres elementos que conforman la semiosis: antroposemiosis (en los seres humanos), zoosemiosis (en los animales) y fitosemiosis (en las plantas). Retomemos los dos primeros, debido a que la semiosis inicia a partir de que cualquier ser vivo que percibe un estímulo adecuado, el cual puede ser aferente, indirecto, mnémico o eferente. Por otro lado, el estímulo será sometido a tres fases de un mismo fenómeno en el que intervienen procesos neurales, cerebrales y mentales. Los primeros son alosemióticos, los segundos son protosemióticos y los terceros son semióticos.

Ahora bien, en el marco de la argumentación de que el cuerpo es una red casi invisible de innumerables procesos de semiosis, Uexküll (1998), a propósito de eso desarrolla un marco conceptual para identificar la pertinente integración de los niveles de la semiosis, es lo que llama la endosemiótica (endosemiotics): a) el primer nivel de procesos sígnicos que ocurre dentro de una célula individual es llamado microsemiosis, b) el segundo nivel de redes de información es llamado citosemiosis, c) el tercer nivel se relaciona con la combinación de células para formar órganos a través de redes de células nerviosas y, d) el cuarto nivel de la semiosis que corresponde a la “experiencia de la realidad”, que se entiende como un determinado nivel de “consciencia semiótica”.

Se trata entonces de un trayecto que el propio autor nombra como el paso de la semiótica a la biosemiótica y de la biosemiótica a la semiótica global, y es justo desde la semiótica global que Sebeok (2001: 15) postula dos axiomas que resultan fundamentales: Primero, que el criterio que marca toda la vida es la semiosis y, segundo, que la semiosis presupone la vida. Dicho en otra forma, “La semiosis es el motor procesual que impulsa a los organismos a capturar la «realidad externa» y, por lo tanto, entra en relación con el cosmos en la forma de sistemas de modelización interna especie-específicas”. Lo anterior refiere que, organismos vivos como los procesos semiosicos evolucionan, de ahí que no pueda haber semiosis previa a la evolución de la vida.

Cabe argüir que la explicación de la semiosis va más allá. Luhmann extiende el modelo autopoiético propuesto por Maturana y Varela (1980) tanto al nivel psicológico como al nivel socio-comunicativo, propone un modelo triple de la autopoiesis compuesto por tres

sistemas: biológico y psíquico, que son silenciosos, y “socio-comunicativo” que es el único que puede comunicar.

La autopoiesis biológica funciona en el medio de la vida y la psique, la autopoiesis socio-comunicativa funciona en el medio del sentido. Se entiende entonces que lo que es transferido o comunicado entre nosotros está constituido principalmente de signos, no de información, sin embargo, son signos a interpretar bajo los tres niveles descritos por Luhmann, considerados tres tipos de autopoiesis; un proceso que va de la autopoiesis biológica a la autopoiesis psíquica y finaliza con la autopoiesis social.

Al respecto Brier (2003) reconoce la existencia de estos tres niveles de semiosis interna, pero añade un cuarto nivel interactivo (la intra semiosis) que se organiza de la siguiente manera: a) semiosis del pensamiento lingüístico, b) Feno-semiosis psicológica, c) endosemiosis somática y, d) intra-semiosis psico-somática. En todos ellos hay comunicación, información y significación, pero cada uno se encuentra en un estado diferente y se manifiesta de acuerdo con las propiedades sistémicas de cada nivel. Es posible afirmar que hay un proceso que comienza con la materia, continúa con la evolución de organismos vivos a partir de la materia, se desarrolla después en la semiosis gracias a la emergencia de los organismos vivos, logra su máxima realización porque los organismos vivos son capaces de reflexionar sobre su propia condición material, biológica y semiótica.

2. Semiótica cultural

La semiótica es una disciplina que permite entender procesos culturales, deviene en la semiótica cultural, definida por Lotman (1996: 52-53) como una disciplina que “examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad de poliglotismo cultural y semiótico”. Trasciende en esta nueva visión de la semiótica, el concepto de texto, cuyo proceso necesario parte de que todo mensaje dado, debe ser codificado por lo menos dos veces para que pueda ser considerado como texto; el segundo paso es heurístico, comprende la existencia de textos artísticos al ser un texto “reexpuesto en el lenguaje de un arte dado”, donde el material multivocal logra que se de la unidad complementaria. Para ilustrar lo anterior el autor explora un caso:

En un ballet se acompaña de la traducción de todos los subtextos diversamente estructurados al

lenguaje de la danza. Mediante el lenguaje de la danza se transmiten gestos, actos, palabras y gritos, y las propias danzas, que, cuando esto ocurre, se «duplican» semióticamente. La multiestructuralidad se conserva, pero está como empaquetada en la envoltura multiestructural del mensaje en el lenguaje del arte dado (Lotman, 1996: 53).

Para Lotman todo texto tiene una estructura interna que se delimita con fronteras textuales que lo llevan a la heterogeneidad, a contradicciones internas y al desarrollo de subtextos que pueden tener autonomía. Se debe a que existe una conversión del contexto –del que surge la obra– en texto, si bien el texto es producto de la cultura. El texto se convierte en un dispositivo intelectual, “no sólo transmite información depositada en él desde fuera”, de igual manera “transforma mensajes y produce nuevos mensajes” (Lotman, 1996: 54-55). Lo anterior no es otra cosa que la función socio-comunicativa del texto, conlleva a un proceso semiótico específico de lectura de sus mensajes –complejo mecanismo compuesto por diversos códigos–. Este planteamiento referente al análisis o recorrido semiótico de los textos, responde a que estos últimos son concebidos como una estructura que lleva a un determinado funcionamiento de comunicación.

Pero, ¿a qué denominamos texto? Es la unidad de conocimiento cerrada y delimitada por sí misma, que tiene una estructura y una red de signos que pueden ser de diversa índole (lingüísticos, sonoros, musicales, pictóricos, etcétera), tienen la función de conferir significación al texto. La red es considerada como un sistema que permite la producción de sentido. Aunque cada signo, componente de un texto, tiene distinta carga semántica, los de mayor peso habrán de ser nombrados en nuestra investigación “signos hegemónicos”.

En los textos se registran núcleos semánticos que bien pueden localizarse en una determinada zona de la estructura textual, por ejemplo, en una película una escena o una secuencia, en donde convergen signos de diversa naturaleza, entre los que destacan: signos hegemónicos, sintagmas fijos, intertextos y paratextos. Esa relación sígnica en muchos de los casos puede acercarnos a connotaciones centrales que aparecen en los textos y que aportan elementos para su significado general. En otras palabras, los textos proporcionan conocimiento desde el momento que derivamos una significación y un funcionamiento, es decir, estructura y sentido. El análisis de textos nos ayuda a entender procesos sociales como el uso o función cultural que se da por primera vez al objeto piedra, de acuerdo al ejemplo que expone Eco, los textos nos conectan irremisiblemente con la cultura.

En adelante abordaremos la categoría de semiosfera, utilizada en el análisis de nuestro objeto de estudio y que a su vez, constituye uno de los conceptos centrales de la teoría semiótica de Lotman (1990: 24, 121, 123-125). Son nociones correlativas que trabajan recíprocamente y forman un todo, la semiosfera es “el resultado y la condición para el desarrollo de la cultura”, es definida como el dominio en el que todo sistema signico puede funcionar, además de ser un espacio abstracto que no por eso es inexistente. Es en dicho espacio donde es posible “la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información”, además de ser “el espacio semiótico necesario para la existencia y funcionamiento de los lenguajes”.

El autor propone considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados, unos con respecto a otros, cohabitando y dando forma a un espacio-tiempo único, una configuración particular o un espacio semiótico que puede ser considerado como un mecanismo único (como un organismo) donde resulta primario no uno u otro elemento sino “el gran sistema”, es decir la semiosfera. En síntesis, “la semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”.

Cabe preguntarnos ¿qué papel juega la semiosfera en el mundo de los signos? De acuerdo con Lotman, es ámbito donde todos los humanos viven e interactúan, siendo los signos, representaciones que conforman un espacio delimitado respecto del punto que lo rodea: el espacio extrasemiótico. Ambos aspectos se encuentran divididos por una frontera de puntos que pertenecen a los dos espacios, la cual actúa como filtro y como traductor. Esta traducción se articula dando sentido a la realidad extrasemiótica, dicho de otra manera, otorgando sentido dentro de alguno de los sistemas semióticos.

Pero hay otra cosa, el concepto general de la semiosfera remite a la idea de que el espacio de la semiosis no es homogéneo, ya que existen esferas únicas de sentido y semiosferas particulares. Esto tiene un punto de coincidencia con Eco (1999) cuando dice que la cultura puede estudiarse como un sistema significativo-comunicativo. Prueba de ello, son los espacios pertenecientes a distintos grupos sociales e históricos, diferenciados unos de otros, que pueden o no coincidir en los rasgos culturales que los distinguen, si bien, se estructuran esencialmente alrededor de signos o conjuntos adquiridos que se aprenden en un contexto específico o semiosferas que inevitablemente dejan al descubierto las circunstancias sociohistóricas de las que emergieron.

Los textos pueden entenderse como puntos de oposición y contradicción. Fabbri (2000: 41) especifica que logran crear universos particulares de sentido “para reconstruir en su interior [...] organizaciones específicas de sentido, de funcionamiento, de significado”. Se trata pues, de la reconstrucción semiósica que permite entender la realidad: objetos que pueden ser palabras, gestos, movimientos, imágenes y todo lo que contempla la comunicación humana. Queda claro que la frontera tiene dos acepciones: física e ideológica. Como ejemplo el cuerpo, que es demarcación física, conceptual y por tanto ideológica. Ha de apreciarse que lo ideológico es configuración que hace las veces de frontera al interior o exterior de una cultura.

La semiosfera tiene fronteras semiósicas internas y externas que permiten la traducción de lenguajes. Es un filtro que se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno y en adaptarlo, lleva a delimitar lo propio de lo ajeno, proceso que se puede denominar como transgresión. Se trata de un proceso de traducción o semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información. La traducción consiste en hacer un nuevo texto que se diferencia del original gracias a su proceso semiósico, es la terceridad de la cultura si entre tanto funciona como intermediaria entre una cultura y otra. Es marginal en cuanto a su posición física, pero no lo es en tanto a su función traductora o mediadora que se puede realizar en diversos niveles.

Lotman en consistencia con Saussure y Greimas, sustenta que los procesos semióticos se encuentran inmersos en la semiosfera, se relacionan con procesos significativos en donde se traducen lenguajes o textos, contrario a esos autores, refiere lenguajes, no sólo en lo que corresponde a la lengua como generadora de signos, también a lo icónico. El autor se distingue por su posición organicista al concebir a la semiosfera como un organismo vivo que cambia y se transforma, aspectos que el propio Lotman (1996:11) toma de una de las principales aportaciones del científico Vladímir I. Vernadski: la biosfera es el espacio terrestre en el que habitan todas las especies vivientes. La semiosfera es a un tiempo histórica porque se mueve con el tiempo, lo cual lo separa de la posición de Cros y sus conceptos de sujeto trans-individual y sujeto cultural (en el siguiente apartado definiremos esos conceptos).

3. Sociocrítica

La constitución disciplinar de la sociocrítica se relaciona directamente con innovadoras metodologías de análisis. Lo anterior es producto de una conformidad principalmente entre los estudios sociológicos, estructuralistas y semióticos. Su génesis se remonta al primer Coloquio Internacional de Literatura, celebrando en 1964 en la ciudad de París, auspiciado por la Ecole Pratique des Hautes Etudes y el Instituto de Sociología de Bruselas.¹³⁵ Los franceses Edmond Cros y Claude Duchet son los precursores del análisis sociocrítico. Poco después, se unieron entre otros Pierre Zima, Antonio Gómez Moriana, María Amoretti, Pierrette Malcuzyński. En la década de los años sesenta del siglo pasado, Cros sentó las bases de la sociocrítica de Montpellier a través de los análisis referentes a textos del Siglo de Oro español: *El Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán y *El buscón* de Quevedo.¹³⁶

Cros (1986: 11) coincide con Albert Memmi, quien en 1960 afirmaba que la sociología de la literatura padecía de un importante atraso metodológico, debido a la “ausencia de toda determinación del objeto de la teoría”; en el pasado se concebía la creación cultural como algo sagrado, misterioso e independiente de la sociedad, es lo que hace incomprensible su génesis y su función. Ante la idea sacra del arte, surgían postulados materialistas que buscaban llegar al germen de la sociología de la literatura, es decir, la vinculación entre la cultura y las formas sociales. Dicha posición ha sido considerada como reduccionista. No obstante, identifica algo que Memmi omitió, los estudios de Lucien Goldmann y el redescubrimiento de la obra de Georg Lukács realizada en coordinación con el grupo “Arguments” y las investigaciones de T. W. Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Walter Benjamín y Max Horkheimer, miembros del Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt, quienes tienen significado en la obra de Cros.

Para Cros (1986: 27-28 y 30) el estructuralismo genético representó un cambio radical en la manera de abordar la literatura, por eso revisa críticamente la teoría de Goldmann e integra algunos de sus postulados a su propuesta, a saber el sujeto transindividual y el carácter estructurado de todo comportamiento ya sea intelectual, práctico o afectivo de ese sujeto. En su *corpus* metodológico añade categorías provenientes de otros sistemas de pensamiento,

¹³⁵ En dicho coloquio participaron destacados investigadores como Lucien Goldman, Roland Barthes, Georg Lukács, Henri Lefebvre, Theodor Adorno, Umberto Eco y Rober Escarpit.

¹³⁶ Existen diversos enfoques sociocríticos, por obvias razones aquí hacemos referencia a los desarrollados en Francia considerados esenciales para esta área del conocimiento.

como las que aportan los formalistas rusos y Tyniánov, con quien coincide en que la vida social entra en relación con la literatura, ante todo, por su aspecto verbal. Parte del principio de que cada colectividad registra en su discurso indicios que son trayectos de sentido o trazados ideológicos gracias a su inserción social e histórica. Cros (1986) acota que los trayectos de sentido están ligados a los discursos de sujetos colectivos, quienes inscriben estructuras mentales y formas de vida que devienen en microsemióticas específicas que pueden ser localizables.

La teoría sociocrítica representa un cambio sustancial respecto a los estudios sociológicos y semio-lingüísticos en el campo literario. Orientan el estudio de los textos para explicar las regularidades de la producción de sentido que los conforman. Eso le da una perspectiva materialista de investigación y una posición teórica enfocada en la dimensión social y el análisis crítico, además de tener relación con el psicoanálisis (*Cfr.* Chicharro, 2005: 12-14) y con los estudios literarios. De ellos toma planteamientos y elementos conceptuales con un propósito teórico-crítico que se explica gracias al pensamiento sociocrítico sistemático; su metodología fronteriza la hace multidisciplinar y transdisciplinar.

A la par de las anteriores influencias, la sociocrítica se relaciona con disciplinas histórico-sociológicas. Esos vínculos interdisciplinares no son óbice para que se aleje de sus cometidos: concebir al hecho literario como un sistema y un todo, posición que en cierta medida estuvo presente en el neomarxismo althusseriano. Cros (2009: 171) esclarece lo anterior señalando que la sociocrítica, por un lado, no entra en contradicción con la orientación del materialismo histórico a la hora de construir estructuras globales significativas; en otro sentido, resulta decisiva para actualizar la manera de acceder a las estructuras textuales que encuentran su fundamento en la historia. Constan otros aspectos teóricos encadenados: la variante foucaultiana con sus formaciones discursivas y sus transformaciones; la althusseriana que concibe el discurso como una práctica ideológica específica con inherente autonomía; la lacaniana y su posibilidad de análisis de los distintos niveles y fenómenos discursivos, que dejan ver la realidad bajo las diversas capas de los discursos sociales que salen de la conciencia de los sujetos (este postulado nos conecta con la idea del no-consciente que expondremos más adelante).

Existen relaciones estrechas de la sociocrítica con las teorías del lenguaje y del discurso. Por ejemplo, en los años setenta Mijaíl Bajtín comienza a ser conocido en Occidente,

gracias a Julia Kristeva, quien encontró en él destacadas propuestas para abordar un texto, de las que también son partícipes otros semiólogos y críticos literarios como Roland Barthes, Augusto Ponzio y Juan Carlos Rodríguez. Este grupo de posestructuralistas se muestra descontento por las limitaciones del estructuralismo y de una concepción estática del texto; intentan recuperar en el estudio del signo su productividad ideológica y social –como lo hará después, pero, a su manera la sociocrítica–.

Las teorías lingüísticas bajtinianas posibilitan una doble referencia al interior de la sociocrítica: constituyen una teoría de la ideología y una teoría de la cultura. Es el paso definitivo hacia el interés por la cultura y su soporte social, lo que se percibe claramente en el esquema crosiano. La obra de Bajtín induce a una teoría del lenguaje, una teoría de la conciencia subjetiva y una teoría de las relaciones ideología-sociedad.

La consideración del lenguaje en tanto formación y comunicación de la conciencia subjetiva y social, es asumida por Cros (1986) para la formulación de sus postulados sociocríticos, pero con marcadas diferencias, si bien no considera el lenguaje como facultad única (semánticamente hablando) ni a la lengua como abstracción, concibe el discurso y la palabra en su repetición o citación, como portadores de memoria o de información de una situación social y la incorpora a otras situaciones nuevas. Por esa razón, sustenta que el discurso es interdiscurso y la palabra está siempre pluriacentuada, puesto que cada palabra contiene las marcas de su adscripción social y, por tanto, agrega el acento social en el discurso.

Otros teóricos y críticos han fundamentado sus estudios en el pensamiento bajtiniano, son M. Pierrette Malcuzyński quien trata de reorientar el desarrollo de la crítica hacia los estudios culturales transdisciplinarios; María Amoretti (2003), asegura que la sociocrítica es disciplina encargada de estudiar las relaciones discursivas entre las instituciones sociales y los procesos económicos e ideológicos presentes en los textos. Agrega nuevos campos de análisis mediando la integración de la semiótica y la pragmática, aplicables a otras manifestaciones culturales. De ahí la existencia de varios conceptos como sociolecto (Zima), discurso social (Angenot y Robin) e ideosema (Cros), que guardan relación con el análisis textual de las reglas que dirigen las actividades sociales. Dichas investigaciones han tratado de constituirse en contraste de los trabajos sociológicos y formales de la literatura, son vía de estudio que concibe las obras como instancias sociodiscursivas en circulación.

La sociocrítica [...] entiende el texto no sólo como el producto de una práctica socio-ideológica de igual importancia y en interacción recíproca con las demás prácticas cognitivas sino también como una producción en sí. Por lo que se refiere a la literatura en particular eso no significa privar lo “literario” de su especificidad estética. Al contrario intenta circunscribir las características de esa especificidad, con sus modalidades, funciones y objetivos propios, y las reinserta dentro de una economía socio-cultural dada sin la cual la dimensión del valor mismo del texto permanecería inteligible (Malcuzyński, 1991: 21).

Quiere asentarse que toda obra entra en juego con sus circunstancias sociohistóricas de producción, es decir, con el marco temporal y el tamiz sociológico en el que emerge. Por eso, a través de un examen discursivo e ideológico, dicha vertiente escudriña de manera profunda el sentido textual de cualquier objeto cultural. De ahí que la sociocrítica asuma como tarea el estudio de las prácticas discursivas y no-discursivas presentes en los textos porque representan los valores del grupo social del cual proceden, las cuales Cros (1986: 28) denomina unidades *microsemióticas*. De esta forma, es más factible abordar otras dimensiones de significado presentes en el texto, entendidas como redes interdiscursivas e intertextuales que ayudan a comprender el texto como un documento testimonial y a la vez, ideológico.

Lo anterior es posible gracias al vínculo que tiene la sociocrítica con la escuela formalista y el estructuralismo, lo que la separa de la sociología tradicional, es que no concibe el texto como un mero reflejo de la realidad socioeconómica, en cambio registra fenómenos sociales gracias a un complejo sistema de mediaciones, principalmente discursivas. Esas mediaciones son su principal objeto de análisis, pues la realidad referencial se transforma semánticamente bajo los efectos de la literatura o de otras artes, por ello aborda elementos formales presentes en cualquier texto y en el entendimiento de las representaciones de *lo vivido* tanto individual como colectivamente.

Cros (1986) sentencia que una obra remite a la realidad, siempre y cuando exista la mediación entre la estructura textual-discursiva y la estructura social, porque ambas funcionan bajo un proceso semántico continuo; es a través de este cruce que el artista evidencia una conciencia que, en todo momento es colectiva. El sujeto que se oculta bajo el *yo* colectivo extiende una proyección interiorizada que “se inscribe en las vivencias en forma de prácticas de lenguaje, gestuales y, de manera más amplia, sociales” (Cros, 1986: 39).

Existe una diferencia sustancial con las corrientes de la Escuela de Burdeos, del Content Analysis Norteamericano, de la Sociología Empírica de Alemania y de la del Método

experimental, representada por Robert Escarpit, las cuales, de forma general, tienen dentro de su campo de estudios la gestación del texto y su recepción, desarrollan análisis sobre el contenido de los textos y, de acuerdo con Cros (1986: 12-15), se centran únicamente en determinados elementos textuales, a saber: “status económico de los autores, status profesional, el problema generacional, el mercado del libro, los públicos, la evolución de las técnicas de impresión”. La consecuencia de esto es el desdén por la materia discursiva del texto y su especificidad, lo que provoca la invisibilidad de la realidad socioeconómica presente en cada obra. Existe otra discrepancia con la sociología de los contenidos porque, pese a reconocer el carácter social del texto, concibe también la obra literaria como un reflejo de la realidad. La divergencia radica en que el contenido participa en la significación, pero no es el único que abastece de significado social a un texto, es en la forma donde se identifica el aspecto social de la obra.¹³⁷ Cros (1986: 17) apunta que se trata de una función informativa del texto, pero que va más allá: es la especificidad que se ubica en las zonas superficiales de la obra y que gracias al análisis puede ser visible.

La sociocrítica crosiana toma de Lucien Goldmann (1985) un concepto básico presente en su libro *El hombre y lo absoluto: El dios oculto*. Se trata del no-consciente, que forma parte de los tres niveles de conciencia que distingue el autor: *el inconsciente*, es rechazado por la conciencia clara, es una zona reprimida en donde se colocan aspectos negativos como las frustraciones; *la conciencia clara*; el *no-consciente*, es producto de los sujetos transindividuales cuyas prácticas discursivas dejan huellas mnémicas producidas por las prácticas sociales, van de lo colectivo a lo individual y pueden identificarse por mediación del lenguaje, la escritura o ciertos comportamientos e ideas que llevan implícitos valores morales, éticos o posturas ideológicas provenientes del grupo al que pertenece el sujeto enunciante.

Dicho de otra manera, cada grupo social posee sus propios valores, tiene una forma de inserción social específica, está sujeto a ciertas normas y convenciones. Cada individuo puede ser parte de distintos grupos sociales a lo largo de su vida, asimilando en esas etapas de copertenencia colectiva elementos culturales e ideológicos del grupo del que forma parte o con el que ha estado en contacto, incluso sin tener plena conciencia de esa asimilación. En dicho proceso el no-consciente no es rechazado, por tanto, no es reprimido –como ocurre en el

¹³⁷ Eco señala que la transcripción de los esquemas y modelos sociales se pueden verificar a nivel de las estructuras y no a nivel de los contenidos (Citado por Cros, 1986, p. 16).

inconsciente—, se pone de manifiesto con el análisis científico o en algunos momentos de la vida; es el caso de las expresiones primarias o elementales del no-consciente. Un ejemplo lo tenemos en la forma en que los sujetos reproducen acríticamente y a manera de sumisión significados que provienen de diversos códigos (lingüísticos, visuales o audiovisuales).¹³⁸ O bien, el no-consciente emerge cuando pronunciamos una idea o hacemos algo, pero no sabemos su origen ni su significado profundo, para muestra la expresión común: “Hoy, el Sol salió a las 6:45 de la mañana”, que contradice el conocimiento heliocéntrico actual.

Expone Cros (1986: 21-22) que el no-consciente se puede definir como el conjunto de esquemas mentales, normas de expresión, de interpretación, elementos ideológicos (concepciones, valores), propios de ciertos grupos o sujetos transindividuales que el individuo posee y de los que no siempre está consciente, los adquiere a través del uso de un determinado lenguaje, de la realización de cierto tipo de prácticas sociales, imágenes, canciones, música, costumbres, acciones, intercambios interpersonales, culturales, afectivos, etc. Puede afirmarse que se trata de una especie de memoria cultural fundada en valores de grupo sobre los que el sujeto no tiene —necesariamente— conciencia plena. Para Cros y Goldmann, todo comportamiento humano transcribe estructuras que soportan el no-consciente; por muy distintas que sean estas estructuras se combinan en mezclas en cada texto cultural.

Otro concepto que toma prestado del estructuralismo genético es el de sujeto transindividual, admitido por Goldmann (Cros, 1986: 21) como un sujeto colectivo. Se explica porque cada individuo, durante toda su vida se relaciona con otros sujetos colectivos, ya sea en el seno familiar o en espacios sociales como la escuela, grupos políticos o religiosos, entre otros. Esos grupos se caracterizan por determinadas prácticas sociales y discursivas, mismas que dejan huella en la conciencia individual de quienes entran en contacto con ellos. Expuesto de otra manera, los individuos se enfrentan con determinados esquemas sociales a través de los sujetos transindividuales que componen su realidad, remata Cros,

Al pasar por ellos, nos ofrecen sus valores sociales y visiones de mundo a través de sus discursos específicos. Así, cada sujeto transindividual inscribe en su discurso los signos de su inserción espacial, social e histórica, y en consecuencia, generan una microsemiótica específica (Cros, 2011: 36).

¹³⁸ Para una visión más amplia, remítase a Edmond Cros, 1986, pp. 21-23.

Desde la idea de Cros (2002: 11), se trata de un sujeto que recoge las prácticas comunes del lugar que habita (aunque nunca tenga contacto directo con algunas de esas prácticas), por tanto, no puede ser considerado sólo individual, será transindividual o colectivo al estar inmerso en un aquí ideológico. Por ejemplo, un sujeto, al ser parte de un universo delimitado por sus prácticas sociales y sus discursos, puede reproducir para la posteridad sus productos culturales en textos de toda índole (en el cine, la música, el teatro, los cómics, el folklore, diálogos, las tradiciones populares y cotidianas), también lo hará en campos de información sobre los mecanismos ideológicos y económicos que subyacen en toda cultura. Siendo así, el significado se ordena siempre con respecto a la materia que expresa. De esa manera, el sujeto se torna cultural, concepto central del pensamiento crosiano que sirve para nombrar tanto al mecanismo de sujeción y subjetivación que designa al *yo* como instancia discursiva.

Para Cros (2002: 12, 18-19), el sujeto cultural es “una instancia que integra a todos los individuos de la misma colectividad”, esto es así porque su función objetiva consiste en agregar a todos los individuos en un todo, al tiempo que los remite a sus respectivas posiciones de clase pero, “en la medida en que cada una de esas clases sociales se apropia de ese bien colectivo [la cultura]”. Por ende, el sujeto cultural será cada miembro de una sociedad, cuyo *yo* se torna secundario desde el momento en que entra en contacto con otras personas. Esta inmersión provoca la constitución de un único individuo formado por la colectividad. Pero hay algo más, estará “atrapado en una red de signos organizada según líneas de sentido y trazados ideológicos que constituye lo que se suele designar con el nombre de cultura” (Cros, 2002: 18-19).

Podemos argüir que cada sujeto transindividual genera una microsemiótica específica que se traduce en material discursivo y no discursivo que usará a lo largo de la vida. Es un proceso de reproducción de prácticas sociales (discursivas y no-discursivas) de los diversos sujetos colectivos. Cros (1986: 31) apunta que Goldmann rechaza en toda obra la noción de autor y acepta en su lugar la de sujeto colectivo. Para que eso sea efectivo es menester que la conciencia colectiva sea superior a la individual, opera a su vez en la producción textual gracias al no-consciente que cubre los dos aspectos, la conciencia individual y la conciencia colectiva, “ya que en él se objetivan en cierto modo relaciones con el mundo que ni se perciben ni son perceptibles en el plano de la inmediatez de la vivencia” (Cros, 1986: 31-32).

Así se extiende una proyección interiorizada no consciente, que se convierte en

vivencias por mediación de las prácticas sociales. Es lo que Cros denomina segunda zona de fenómenos que se caracteriza porque no amplía el horizonte de la percepción, sino de la transcripción. En sí, “al hacer actuar en la escritura sistemas semióticos que son los vectores de estas relaciones objetivas no conscientes que estructuran la experiencia, el escritor dice siempre más de lo que comprende o de lo que capta” (Cros, 1986: 32).

Una vez expuestos los conceptos que la sociocrítica ha tomado del estructuralismo genético, abrimos una brecha para exponer algunas cosas que la separan de las dos visiones. La diferencia más clara radica en que la sociocrítica no reconoce la categoría de ‘visión del mundo’ propuesta por Goldmann (1985), la misma se sintetiza en un conjunto de aspiraciones, frustraciones, ideas y sentimientos que engloban a los miembros de un grupo definido y que los distingue de los demás. La negativa a dicho término, consiste en la idea de que no es posible que un texto tenga una organización tan coherente que suponga la visión de mundo. Todo texto es producto de un no-consciente que proviene de un conjunto de sujetos transindividuales y de sus diversos rasgos discursivos; esa es la razón por la que no se puede reducir el colectivo a una visión individualista del mundo. Cros (1986: 35) oferta una hipótesis: no existe un punto de vista en un texto de ficción, porque no hay un punto que desarrolle una mayor o menor extensión de una visión social, lo que existe es un conjunto de “puntos de focalización que la escritura constituye y desconstruye sin cesar”. Por consiguiente, cuando se trabaja a partir de una materia verbal reconstruida, el texto provoca nuevas relaciones con el mundo y desencadena sentido, sustituyendo así su primer campo de transcripción social por uno más complejo y amplio.

Con esos planteamientos, Cros se aleja progresivamente del estructuralismo genético, privilegia ciertos elementos textuales al centrarse en la literalidad de las obras de ficción y al poner en primer plano el trabajo de la escritura, constituyendo así una especie de estructuralismo genético, pero arraigado en la historia y preocupado por las huellas sociales presentes al interior del texto. Como área del conocimiento, realiza estudios que no se limitan a ser una sociología del texto, por lo que va más allá del desvelamiento de la socialidad de todo objeto cultural, enfocándose en la relación del texto con la sociedad de la que ha emergido; transita entre el texto y el sujeto enunciante. Esto se debe a que produce e interpreta textos dentro de la cultura, porque tanto los textos como los sujetos se vuelven comprensibles en su horizonte social e histórico. Diversos investigadores, al igual que Cros, sustentan sus

estudios sociosemióticos desde una perspectiva materialista histórica, es el caso de Claude Duchet y Jürgen Link, lo que los lleva a privilegiar las mediaciones colectivas en relación con la historia.

Robert Escarpit (1968) plantea que para la sociocrítica, la literatura es concebida como una práctica social producto de factores económicos, ideológicos y sociales. De ser así, la ficción puede ser visualizada como un instrumento de reconciliación o ruptura entre posturas o contradicciones ideológicas inconciliables. Eso responde a que la realidad referencial sostiene en el efecto de la escritura, una transformación semántica que la codifica bajo la forma de elementos estructurales y formales; el analista debe reconstruir las mediaciones que deconstruyen, resemantizan y reorganizan las diversas representaciones de lo vivido.

Goldman hace hincapié en las mediaciones entre el texto y el contexto histórico social, aunque no se ocupa en explicarlas o en desarrollar un estudio al respecto. Por el contrario Cros teoriza y lleva a la práctica el análisis de las mediaciones, generadas a través de prácticas sociales de índole diversa: jurídica, política, educativa, deportiva, religiosa; esas prácticas sociales trascienden por ser ideología materializada, si bien, cada práctica puede llegar a transcribir un discurso que influye en la estructura de los textos. Esa idea se retoma de la teoría althusseriana, específicamente en lo referente a los aparatos ideológicos del estado.

Cros (2011: 33) afirma que la sociocrítica se basa estrictamente en el estudio de la literariedad, amén de ocuparse de la organización interna del texto: estructura, interconexiones de sentido y análisis del consenso o disenso discursivo. Sobre todo en las referencias ficcionales y conflictos sociales destacables en la materia pre-textual. Se trata de “zonas de impacto” que propician la discusión entre los motivos que preceden al documento y el propio texto. También se enfoca en el proceso de producción ideológica de sentido del texto, no considerado como una construcción coherente sino como una incidencia de contradicciones.

I. El cine como ideología y sistema modelizante

En toda construcción textual y en su lectura, intervienen aspectos culturales e ideológicos, por tanto, es imperioso en un primer momento partir del concepto de cultura, cuya noción se modifica en cada época histórica; cabe afirmar que luego de ser cuestionada nos lleva a

diversas problemáticas sociales y a infinidad de respuestas. Veamos el concepto de cultura acuñado por Cros.

El espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad. Es específica y ésta es su característica fundamental. La cultura, en efecto, sólo existe en la medida en que se diferencia de las otras y sus límites vienen señalados por un sistema de indicios de diferenciación, cualesquiera que sean las divisiones y la tipología adoptadas (culturas nacionales, regionales, de clase, etc.) (Cros, 2003: 11).

Puede desprenderse de lo dicho que todo conjunto de ideas –sistema– ayuda a entender parte de la realidad, pero desde una perspectiva concreta, por tanto, fragmentada, de tal manera que sus cánones o principios constituyen verdades prácticas para el sistema de pensamiento al que pertenecen. La cultura es concebida como un espacio ideológico que permite apreciar el lugar en el que el ser humano edifica y recrea maneras de entender y enfrentarse con la realidad, es decir, con los objetos y sujetos del mundo. Cros (2003: 11) enfatiza que la cultura no se puede considerar como una “idea abstracta”, porque no tiene “existencia ideal” debido a que siempre se materializa por mediación de

- 1 - el lenguaje y las diversas prácticas discursivas;
- 2 - un conjunto de instituciones y prácticas sociales [no discursivas];
- 3 - su particular manera de reproducirse en los sujetos, conservando, sin embargo, idénticas formas en cada cultura (Cros, 2003: 11).

Queda claro que la identidad y las ideologías, por ser elementos que integran la cultura, se materializan mediante las ya conocidas prácticas discursivas y no-discursivas; por su mediación se gesta la diferenciación cultural. La cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social en un periodo determinado. Cabe añadir que el surgimiento de la cultura, en un sujeto, tiene estrecha relación con los procesos biológicos, porque florece a partir de un suceso evolutivo. Toda persona nace con ciertas carencias biológicas, no está en el mundo para adquirir una cultura de manera automática, sino para crear sistemas biológico-culturales que le permiten formar su universo simbólico y aprender una cultura: las transformaciones físicas están estrechamente ligadas con las transformaciones culturales (la historia de la evolución de las especies es una irrefutable prueba de ello).

La cultura tiene un espacio primario que cuenta con procesos semióticos, cuya adquisición por parte del sujeto ocurre por el solo hecho de pertenecer a ésta, por ejemplo la lengua, los esquemas conferidos para conducirse como hombre o mujer y los protocolos matrimoniales. A través de la cultura y sus elementos constitutivos, el ser humano se comunica, toma conciencia de sí mismo, cuestiona sus creaciones y busca nuevos significados, mediando con la instauración de acciones que lo trascienden.

La cultura tiene a su vez, íntima relación con la ideología. Los porqués responden a que ambas tienen funciones muy específicas en los objetos artísticos, concebidos según la sociocrítica, como textos culturales o socio-textos, de ahí la importancia de profundizar en la función ideológica que desempeñan. El concepto de Villoro, auxilia para entender el significado de ideología.

Las creencias compartidas por un grupo social son ideológicas si y sólo si

- 1) No están suficientemente justificadas; es decir, el conjunto de enunciados que las expresan no se funda en razones objetivamente suficientes.
- 2) Cumplen la función social de promover el poder político de ese grupo; es decir, la aceptación de los enunciados en que se expresan esas creencias favorece el logro o la conservación del poder de ese grupo (Villoro, 2007: 27).

Se trata de concebir la ideología como un discurso manipulador o modelizante de la realidad, por ello, se tiende a presentar como una verdad incuestionable que coadyuva a mantener el estado de cosas imperante, mejor dicho, de garantizar el dominio de los grupos de poder sobre el resto de la sociedad. Nos referimos a la materialización de la ideología a través de acciones o discursos, si entre tanto ésta se erige en todos los ámbitos de la vida social. La ideología constituye un conjunto de creencias, ideas, preferencias y elecciones individuales, grupales o sociales que determinan los roles sociales y comportamientos de los sujetos miembros de una cultura. Es requerida además una amplia red de signos que posibiliten su transmisión y reproducción.

La ideología es en gran parte la responsable de la producción de sentido en la acción social y en la comunicación cultural. Conforme a la teoría althusseriana (1974, 2003) la ideología tiene un carácter material, empero tiene otro conceptual, porque representa formas de conocimiento. Hablamos del sentido que puede tener un enfoque ideológico para concretarse por mediación de la semiosis social, en tal sentido Verón (1993) señala que “lo ideológico puede investir cualquier materia significativa”, porque no es otra cosa que una

dimensión constitutiva de cualquier “sistema social de producción de sentido”.

Sobre el arte, específicamente el cine, es propicio seguir los presupuestos sociocríticos para concebir una obra filmica como sistema ideologizante y modelizante. Tal como hemos sustentado, todo texto es motivado por causas materiales bajo el marco de prácticas culturales concretas, si bien el texto reproduce una determinada ideología, misma que nos sitúa en un campo de roles sociales, a partir de los que se define cada sujeto transindividual; bajo estos procedimientos, se generan modelos de comportamiento y se adopta una actitud determinada, porque cada sujeto sabe lo que se espera de él. Recordemos que en esa misma orientación se ubica el concepto de *habitus* propuesto por Bourdieu.

No debe olvidarse que el cine es una práctica ideológica en intrínseca relación con las estructuras de poder, sociales y culturales, vigentes en el momento de su producción. Esto nos abre un resquicio para explicar que el sujeto transindividual, manifestado a través de un texto artístico, entabla relaciones simbólicas en la medida en que participa consciente o no-conscientemente de un conjunto de representaciones sobre el mundo, la naturaleza y el orden social. Es un proceso de reproducción ideológica, las representaciones a las que se adhiere sirven para otorgar sentido a sus prácticas económicas, políticas y sociales, insertas en el complejo textual. Las ideologías suministran a los sujetos un horizonte simbólico para comprender el mundo y representarlo, es decir, materializarlo. Se puede argüir que las ideologías tienen una función cognoscitiva (como la ciencia) y práctico-social, en ese sentido, son irremplazables.

Sustenta Cros (1986: 44, 49) que los comentarios del texto original constituyen una extensión tendencial, es un discurso ideológico que provoca su interpretación “la variación selectiva y finalmente a la apropiación subjetiva, personal de los individuos”. Cros (1986: 48) señala que los textos, en nuestro caso fílmicos, interpelan al espectador como sujeto ideológico, es decir, al sujeto-soporte que es obligado o invitado a imaginarse en la posición social que ocupa con relación a los demás (personajes), con los que se supone se identifica. Lo anterior involucra “en todos los casos una [...] reproducción del discurso ideológico por parte del sujeto receptor”. Esta práctica ideológica modeliza las formas mismas y las estructuras del texto, además, “son huellas con las que el [cine], en cuanto forma y prácticas ideológicas, marca de manera a la vez múltiple y convergente los mensajes que propone e impone al sujeto-soporte” (Cros, 1986: 48-49). A estos elementos los llama “vectores de sentido”, en los

que se enfrentan trazados ideológicos contradictorios. Dichos trazados son de utilidad para que el cine se convierta en un sistema modelizante secundario. Además, con base en los postulados de Cros (1986: 73), es de vital importancia que durante el análisis textual se distingan dos niveles de trazados: el primero imprime al texto las coerciones de un sistema modelizante secundario, el segundo “inscribe en ese mismo texto intereses sociales contradictorios que corresponden al conjunto de una formación social”.

Cros (1986: 51) ha dividido las formas de modelización que se pueden dar en los textos en sistemas modelizantes primarios y secundarios. Los primarios se subdividen a su vez en macrosemióticas y microsemióticas. Las macrosemióticas corresponden a las lenguas naturales –francés, italiano, inglés, español, etc.– que, en una primera instancia, determinan, recortan y modelizan la percepción de la realidad porque “crean categorías en el mundo de la experiencia, lo informan y constituyen una primera visión del mundo”. Por ejemplo, las lenguas por un lado, conceden una categoría a aquello que entra por los sentidos y al mismo tiempo, proveen maneras para asimilar e interpretar contenidos culturales que se transmiten a través de ellas. Las macrosemióticas son consideradas solamente como una abstracción, contienen microsemióticas que provienen de un sujeto transindividual o colectivo, modelan sus diversas experiencias y abastecen de situaciones conflictivas a las macrosemióticas. Esto se debe a que lo que se conoce como realidad es lo que proviene de las microsemióticas, conforman las competencias ideológicas y discursivas, es decir, son el contacto directo con el mundo social, esto se da por mediación de una pluralidad de visiones de una misma realidad. Por ejemplo, no es igual la idea de matrimonio que tiene una mujer de una cultura tradicional a la de una mujer moderna.

Los sistemas modelizantes secundarios, definidos como zonas de conocimientos especializadas o bien sistemas artificiales, es el caso de las ciencias, la tecnología o el arte, son el tipo de lenguaje construido que no puede ser reducido plenamente a ningún otro discurso. Cros advierte que “la literatura, en cuanto «lenguaje» construido, irreductible a ningún discurso, es un sistema modelizante secundario” porque “significa, en efecto, que toda palabra que se enuncia en este sistema sufre los efectos de coerciones formales y, por consiguiente, su enunciado virtual original se transforma en cierto modo” (Cros, 1986: 52). Lo anterior tiene otra explicación. En todo proceso creativo, el artista recupera o inserta signos y códigos elaborados por sujetos transindividuales.

La relación entre la ideología y la cultura se representa e interpreta en el arte como el estudio del mundo estético, en tanto campo significativo, o bien, las maneras en que individuos transindividuales situados en el mundo socio-histórico producen, reciben y transforman expresiones significativas de diversos tipos. De ahí la importancia de analizar en el fenómeno cinematográfico la forma y el entendimiento de lo que se representa y el mundo que se despliega en cada obra. El cine, por ser un texto construido y pluricodicial (puesto que intervienen en él varios códigos: musicales, sonoros, visuales, lingüísticos, vestimentales, proxémicos, gestuales, etc.), es considerado como un sistema modelizante secundario, porque además, emite diversos trayectos de sentido que devienen del sistema modelizante primario, que son las prácticas sociales no especializadas o artificiales. Los sistemas modelizantes ejercen efectos concretos sobre el signo o los signos.

Arguye Cros (1986: 53-54) que de manera general, cualquier signo que se enuncie en uno de los sistemas señalados, será supeditado a coerciones de tipo formal. Por eso el análisis sociocrítico propone que los textos (de ficción) no son unidades independientes o autosuficientes, al contrario, establecen una relación de permeabilidad con los distintos discursos que giran a su alrededor. Esto les da un carácter extremadamente amplio y complejo a los textos, de ahí que esa corriente sea una categoría pertinente para el análisis del cine.

II. Ideosemas en el discurso social

Los textos reproducen, pervierten o subvierten prácticas sociales, si bien en cada obra suelen entrar en conflicto dos o más de ellas, que unas se subordinen a otras, incluso que al interior de un relato se reconcilien prácticas discursivas contradictorias. Dichas características forman parte de la especificidad de un texto, por tanto son susceptibles de análisis, en tal sentido Cros (1986) propone la categoría de idiosema, el cual está desprovisto de todo contenido semántico.

Dicho de otra manera, el espacio de los idiosemas, es el límite entre lo social, lo no discursivo y lo textual. Cuando la inscripción de lo ideológico se materializa en el texto, reproduce unidades *microsemióticas* denominadas *ideosemas*,¹³⁹ que aseguran su reproducción, esto es posible cuando un receptor la reconoce y la inserta en su conciencia. Se

¹³⁹ La noción de ideosema fue propuesta por Cros en *Théorie et pratique sociocritiques* (1983) convirtiéndose en algo medular en su obra *De l'engendrement des formes* (Cros, 1990). Véase también la versión en español: *Ideosemas y morfogénesis* (Cros, 1992).

trata de una ideología *reconocida* perceptible al nivel del no-consciente, aunque Cros no parte de la palabra, pese a que tal denominación también atañe a la palabra; lo hace desde los “sistemas de estructuración” que materializan la ideología de un texto cuando se recibe/emite un discurso como si fuera una verdad incontestable.

[El ideosema] corresponde a la puesta en escena o puesta en imagen de las diferentes problemáticas sociales bajo la forma de discursos icónicos y lingüísticos que pueden ser captados desde un punto de vista semiótico y nocional. Son articuladores semiótico-ideológicos que juegan un papel de eje entre la sociedad y lo textual (Cros, 2009: 82).¹⁴⁰

Resulta necesario señalar que por recurso a la información, cada comunidad genera huellas discursivas (elementos *microsemióticos*) específicas que forman parte de estructuras mentales colectivas, además de caracterizarse por ser *vectores* que producen sentido en los textos. En cada espacio textual existe una red de *ideosemas* a los que Cros nombra *microsemiótica intratextual*. Por ejemplo, si nos referimos a una obra de arte, los *ideosemas* son a su vez una mediación entre la obra y el espacio social, esto permite que los textos develen de manera directa el entorno histórico-social en el que fueron producidos. Por lo mismo, los sistemas que constituyen microsemióticas textuales, afectan y son afectados por la estructuración y la semántica del texto. Tanto el discurso como la institucionalización textual, son catalizadores ideológicos. Dichos sistemas funcionan en los diferentes niveles del texto, por esa razón se consideran conjuntos dinámicos, generadores de las deconstrucciones que intervienen en los focos internos de producción textual y denuncian sus puntos de origen ideológico.

Los ideosemas transforman, desplazan, reestructuran el material lingüístico y cultural, lo convocan por medio de afinidades o contigüidades de estructuraciones, programan el devenir del texto y su producción de sentido; son sin embargo, los vectores potenciales de todo desplazamiento semántico ulterior, pueden en consecuencia producir un gran número de fenómenos textuales según la manera cómo se articulan entre ellos, según las diferentes categorías textuales sobre las cuales operan y las prácticas sociales y discursivas que implican (Cros, 1992: 12).

El análisis *sociocrítico* propone que los textos (de ficción) no son unidades independientes o autosuficientes, por el contrario, establecen una relación de permeabilidad con los distintos discursos que giran a su alrededor, siendo también, el factor social de un texto y un

¹⁴⁰ El ejemplo más claro lo brinda Cros al analizar las tradiciones del folklore carnavalesco organizadas alrededor de las sistemáticas del revés y del derecho, de la máscara y de la denuncia, de lo alto y de lo bajo.

conocimiento instituido bajo unidades discursivas establecidas o institucionalizadas. Esto le da un carácter inconmensurable a los textos, si consideramos el sentido que le dan Régis Robin y Marc Angenot (1995: 51-53), cuando exponen que toda obra está compuesta por un sistema discursivo en donde se involucran prácticas sociales y culturales, pugnas, sentimientos y conflictos que devienen en una diversidad de significados, convergentes en una multitud de espacios (mediáticos, religiosos, gubernamentales, familiares, etc.) que a la postre conforman una estructura compleja y dinámica en los organismos sociales. El uso de esa categoría resulta pertinente en el análisis del cine político, ya porque está permeado de múltiples posiciones y discursos que confluyen socialmente bajo un marco de relaciones políticas, ideológicas, religiosas y culturales, manifiestas por mediación de *ideosemas* que socialmente son compartidos, los cuales entran en conflictos al interior de los textos.

Conforme al pensamiento de Cros (1992), los *ideosemas* posibilitan una visión de estudio más amplia, porque desvelan las articulaciones semióticas (sistemas de signos icónicos, gestuales o lingüísticos) y discursivas (transposiciones textuales); al combinar ambos factores, se genera una cadena de representaciones que componen conjuntos estructurados. El *ideosema* es un elemento morfogenético que por sí mismo es capaz de articular otras unidades mórficas, que pueden ser diferentes de un texto a otro, en el origen de cada una de éstas, halla una articulación ideosemática que se realiza en las prácticas sociales o en la producción cultural.

III. Genotexto, fenotexto y sintagmas fijos en el análisis socio-textual

En la sociocrítica interesa la combinatoria de elementos genéticos responsable de la producción de sentido en un texto, al mismo tiempo genera una semántica específica, la cual provee de información a todos los signos inscritos en él. A este nivel semántico, Cros (2011: 32-33) lo denomina genotexto, por ser una estructura intratextual abstracta que se formaliza a través de las diferentes organizaciones fenotextuales –estructuras intra y extratextual, además de estar constituido por un sistema combinatorio de elementos genéticos responsables de la producción global de sentido, portadores de conflictos porque incorporan la historia y sus contradicciones, mismas que corresponden a los intereses de una sociedad en un momento determinado.

Esto último deriva de elementos perceptibles en un texto, por ejemplo la narratividad, los mitos y los códigos de simbolización que funcionan de manera pluriacentuada. Su materialización pende sustancialmente de contenidos discursivos y no discursivos, en sujetos *transindividuales* que permean los textos de manera consciente o no-consciente. He aquí la importancia de identificar en todo análisis textual la existencia de genotextos y fenotextos, porque dan cuenta de las huellas ideológicas, tensiones antagónicas entre clases sociales y la reproducción de diversos modelos sociales.

Para Cros el genotexto “es una focalización de sentido que genera diversos fenotextos”, entiende el genotexto como una latencia semántica, es decir una idea, un concepto o conceptualización de algo. Una de sus funciones consiste en expresar enunciados ideológicos que se pueden relacionar con un sujeto transindividual específico en el contexto de producción de la obra cultural. Se trata de la relación entre la infraestructura y la superestructura, la que no es automática ni directa. En el marco de los dos niveles es necesario descifrar brechas históricas, generadoras de huellas semiótico-ideológicas y diversos tipos de efectos en toda obra, tales son las contradicciones, dicho esto porque los genotextos no son neutros. No es baladí que en sus lecturas críticas, Cros (2011: 34) parta de las microsemióticas intratextuales organizadas a partir de esas contradicciones, ya que permiten reconstruir las formaciones sociales e ideológicas presentes en el texto.

Para la construcción del texto se establecen reglas de repetición: una serie de mensajes que nacen de un espacio intratextual abstracto –*genotexto*– y que no se repiten de manera exactamente igual –no monótona–, lo cual se manifiesta a través de los diferentes niveles o categorías específicas de los textos. Es un vínculo entre las formaciones discursiva y ideológica y social, que tiene estrecha relación con el enfoque marxista.

El genotexto no existe en el texto, únicamente tiene contacto directo con los fenotextos, estos últimos aparecen en todas las categorías del texto, a su vez, cada categoría deconstruye el genotexto de acuerdo con las reglas específicas de su propio funcionamiento –tiempo, espacio, material discursivo o temas–. Los dos términos genotexto y fenotexto son tomados por Cros (2011: 34) de la geografía humana, lo que remite a las nociones de fenotipo y genotipo, que explica gracias a un ejemplo muy ilustrativo, al exponer que la mujer mediterránea es un genotipo que no existe, lo que existe es un conjunto de mujeres que viven en las disímiles orillas del Mar Mediterráneo, que comparten características físicas y

conductuales que sirven en la realización de una figura abstracta.

Se puede afirmar que el genotexto no es rigurosamente una estructura, se convierte en una por mediación de las diferentes concreciones fenotextuales del propio texto. El fenotexto se considera un proceso de significación que actualiza las latencias semánticas de la enunciación, por esa razón el genotexto sólo existe a través de esas elaboraciones fenotextuales; es una abstracción que tiene que ser reconstruida por el analista. Para brindar más elementos a la explicación de su funcionamiento, Cros (2011: 35) utiliza una metáfora espacial con la que nos invita a imaginar la intersección de dos ejes, a saber uno vertical y otro horizontal.

En el primer eje está el interdiscurso, que materializa tanto las estructuras mentales como las formaciones ideológicas producidas por una formación social. El discurso del tiempo acerca de sí mismo se lee en este eje, es decir, el interdiscurso traduce a operaciones semióticas las condiciones socio-históricas en las que un hablante está inmerso. En el eje horizontal encontramos el intertexto (pre-afirmado, pre-construido, pre-condicionado), es decir, todo el material lingüístico destinado a dar forma al significado Cros (2011: 35).¹⁴¹

Como apreciamos, se trata de la reconstrucción del nivel microsemiótico del texto que permite identificar la formación social en la que está inmerso el generador del texto, así se pueden descifrar algunos ejes paradigmáticos en los sistemas de valores sociales inmersos en el texto. Aunque esto va más allá de tal visibilidad social, existe un campo interiorizado que no es consciente y que es responsable de las microsemióticas intratextuales.

Lo anterior cobra fuerza al considerar las relaciones que sostiene el ser humano con los objetos y sujetos del mundo, no son apreciadas ni visibles en el nivel de la experiencia inmediata, lo que en cierta medida nos hace rememorar los postulados de Gadamer (1997), cuando expone que es necesario que las acciones de los sujetos formen parte del pasado, para que adquieran conciencia de su proyección de sentido, la que se determina por la contextualidad histórica del intérprete a la que llama historia efectiva.¹⁴² En el marco de la sociocrítica las cosas son un tanto distintas, se trata de un aspecto no-consciente que queda de manifiesto a través de los diversos discursos y comportamientos de quien escribe, acontece de

¹⁴¹ Para una versión similar consultar a Edmond Cros: *Literatura, ideología y sociedad*, 1986, pág. 116.

¹⁴² Al respecto se puede ver a Gadamer, Hans-George, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones sígueme, 1997; Leyva, Gustavo, *en La hermenéutica clásica y su impacto en la epistemología y la teoría social actual*, 2012, pag. 219.

esta forma porque siempre tienen más significado del que el enunciante podría saber o desear.

Tal excedente de significado, destaca Cros (1986), se ubica en la microsemiótica intratextual, integrada a partir del material semiótico no-consciente del sujeto colectivo implicado en el proceso de escritura. Por esa razón no deja de ser un momento ineludible en la comprensión de toda creación, siempre y cuando lo pretendido sea el entendimiento del material histórico presente en un genotexto.

Es momento de explorar el concepto de sintagma fijo y su función. Conviene aclarar que existen algunos elementos que según Cros (1986: 30) transcriben de manera más clara los sistemas de valores sociales y sus alteraciones, los modos de vida y de inserción socioeconómica de los medios que los producen, así como las evoluciones de las estructuras mentales. Hablamos de huellas o marcas discursivas que son evidentes, localizadas en los ejes paradigmáticos, estos son los sintagmas fijos y las lexías.¹⁴³ Por ese motivo se analizan sintagmas fijos, que se definen como expresiones hechas o dichos habituales que son claramente identificables. Es decir, pueden ser frases o una oración coloquial cuyo uso generalizado por amplios espacios de tiempo, hacen que no sufran variaciones de manera significativa; el ejemplo más sencillo de un sintagma fijo es un dicho. Por apego a los sintagmas, los diferentes medios sociales adaptan un esquema lingüístico en función de los modos de inserción social particular y le confieren la categoría de discurso.

4. La semiótica estructural de Greimas

De acuerdo con Greimas (1983) el significado no es una parte simple, se conforma de varias partes denominadas semas –componentes del significado–. De ahí que a cada término verbal –elemento significativo–, se le nombre lexema, en cuyo interior se puede identificar una estructura de semas específicos, identificados por Jakobson como rasgos distintivos y por Saussure, elementos diferenciales. Greimas (1983) propone el establecimiento del sistema que se manifiesta en un lexema, pero también en unidades sémicas de mayor alcance, es el caso de sintagmas, una secuencia, un párrafo o el texto. El objetivo radica en identificar los componente del significado y luego las estructuras de oposiciones o disyunciones, a los que denomina ejes sémicos y que enlazan los semas –unidades de significación–, amén de otras

¹⁴³ Las lexías también pueden considerarse los dichos y refranes que a la vez son expresiones hechas.

relaciones específicas que se puedan establecer entre ellos, un ejemplo son las relaciones de conjunción; esa relación sónica nos acerca a las connotaciones centrales que aparecen, por ejemplo en un filme.

Otra categoría de análisis de Greimas (1983) refiere las isotopías, que constituyen formas de redundancia en el plano de la expresión, en las que se pueden localizar funciones connotativas. A tal efecto, es indispensable analizar si funcionan como redundancias en las que se busca una correspondencia con elementos en el plano expresivo, concernientes a elementos semánticos o semémicos que resulten redundantes en el plano del contenido. Por esa razón las isotopías se producen en el plano del significado, por tanto en la semántica o en las unidades de expresión y contenido. En otras palabras, son elementos sémicos (lexemas o imágenes) que se repiten y cuya redundancia semántica le da coherencia al texto. Cabe aclarar que las isotopías no se sitúan en el plano de la manifestación sintagmática de los signos, es decir del significante.

Expuestos el sustento teórico y los conceptos fundamentales que soportan nuestro marco teórico-metodológico, queda decir que la sociocrítica nace en el seno del análisis de textos literarios, en la actualidad se utiliza para estudiar cualquier objeto cultural (pintura, escultura, música, cómics, cine, entre otras). Podemos resumir que esta área del conocimiento se ocupa en elaborar estudios que no se limitan a ser una sociología del texto, van más allá al pretender desvelar la socialidad de todo producto cultural, por lo tanto, se enfoca en la relación del texto con la sociedad de la que ha emergido. Esto se debe a que produce e interpreta textos dentro de la cultura, tanto los textos como los sujetos transindividuales se vuelven comprensibles en su horizonte social e histórico. Por ocuparse de las estructuras del texto, la sociocrítica da lugar a su significación histórica.

CAPÍTULO III

FRONTERAS IDEOLÓGICAS EN LA PELÍCULA *EL BULTO*

En el presente capítulo se analiza, desde un enfoque sociocrítico, el texto filmico *El Bulto* (1991) de Gabriel Retes. Consiste en examinar determinadas estructuras nocionales o marcas semánticas, a fin de reflexionar en torno a trayectos de sentido o trazados ideológicos que refieren una etapa de rupturas económicas, políticas y sociales en el México de los años noventa. Es película de corte sociopolítico, que a su vez es narrativa que transcribe el proyecto neoliberal de nación que se consolidó en 1994 con el gobierno salinista y el Tratado de Libre Comercio (TLC). Además, expone la represión gubernamental ejercida en lo que se conoce como el “Halconazo de Corpus Christi”, para controlar o erradicar a los emergentes movimientos sociales de izquierda.

Desde un enfoque sociosemiótico, el análisis se centrará en argumentar las formas en que el texto cinematográfico desvela un contexto específico, que responde a una determinada época y a circunstancias económicas, sociopolíticas e ideológicas específicas. El cine como cualquier otro objeto artístico, es un fenómeno que reproduce rasgos ideológicos que se pueden localizar dentro de diversas estructuras textuales, a manera de prácticas discursivas y no-discursivas insertas en la diégesis del filme.

Para realizar la interpretación nos enfocaremos en principio, en las marcadas fronteras ideológicas del filme, localizadas en las estructuras textuales, aquí denominadas “núcleos semánticos”, toda vez que se construyen como una microestructura de polos opuestos en los que se inscriben grupos sociales específicos (González & Morales, 2017); el mundo que presenta el filme aparece modelizado por una microsemiótica unión/ruptura que cambia de polaridad constantemente, en la que se enfrentan trazados ideológicos contradictorios. La película es esencialmente dicotómica, está sumergida en diversos ejes sémicos, sobre todo, está contenida en un sistema muy coercitivo. Al tomar como referencia para el análisis las dicotomías detectadas en el filme, no pretendemos hacer una reducción de la labor interpretativa, si entre tanto no sólo se toman en cuenta las posiciones antinómicas, vamos a ir más allá, de ahí partiremos para tomar otros elementos que nos permitan ampliar el análisis, es el caso de las prácticas discursivas y no-discursivas que nos remiten, como elemento significativo a la continuidad o ruptura de un determinado proyecto de nación en México.

Para abordar el análisis de la película *El Bulto*, la estructura general del presente capítulo se reparte en cinco apartados. En el primero se exponen elementos estructurales del texto cinematográfico a través de un breve recorrido por su diégesis, es intención exponer

connotaciones torales. El segundo aborda las disputas ideológicas detectadas. El tercero refiere al cambio de clase social que sufre la familia de Lauro. El cuarto da cuenta del despertar de Lauro y los cambios políticos y sociales vistos desde la configuración de la familia. El último refiere a la isotopía del sacrificio y victimización de Lauro.

1. Diégesis del filme

Lauro es un fotógrafo del periódico *Excélsior*, quien asiste a cubrir una marcha de estudiantes celebrada el 10 de junio de 1971 en la Ciudad de México, fecha religiosa conocida como “Jueves de Corpus”. Las acciones fueron reprimidas por el grupo paramilitar los “Halcones”, de ahí que sea reconocida como el “Halconazo de Corpus Christi”. En medio de la trifulca, Lauro recibe en la cabeza un golpe de los agresores con una vara de bambú, que lo confina a un coma por veinte años. Al despertar en 1991, se da cuenta de cambios que han acaecido en el país y el mundo, sobre todo, los concernientes a los ámbitos social, económico y político. En el proceso de recuperación, se van acercando amigos y familiares con los cuales disiente porque se han olvidado de la lucha social en mérito de incorporarse al sistema burocrático.

Para amigos y familiares de Lauro, las transformaciones del proyecto de nación les son imperceptibles, porque dichos cambios los han asumido progresivamente a través de prácticas sociales que los inducen a ejecutar ciertas formas de conducta sugestiva, las que son incapaces de rechazar. Ese antes del dormir y luego en su despertar, deja al protagonista en una contradicción, por un lado, un pasado que se delimita por sus convicciones y un presente de rechazo e inadaptabilidad a la nueva época, de ahí la frontera ideológica que existe entre su forma de concebir la vida y la que profesa su círculo más íntimo. Después de un recorrido sinuoso y varios conflictos intrafamiliares, Lauro se sacrifica para adaptarse a su presente con el fin de no perder a la familia y a los amigos.

Por otro lado, el filme aborda la transición de México a la posmodernidad, incluye el Tratado de Libre Comercio (TLC), el rompimiento que va del socialismo de los rebeldes del 68, al neoliberalismo de los tecnócratas de la escuela de Chicago, las crisis económicas que avasallaron al país y los avatares de una clase media condenada a transformarse en clase baja alta. Además de mostrar una configuración alternativa de familia que va más allá de lo que se concibe como familia tradicional.

2. Hegemonía *versus* contrahegemonía

La diégesis de la película *El Bulto* comienza con imágenes en blanco y negro, se trata de la represión de una manifestación que se desarrolla durante el día y en un espacio público. En primer plano, aparece un policía incitando a jóvenes que al parecer tienen una instrucción policial o militar, para que se enfrenten a un conjunto de ciudadanos que se manifiestan. En la escena se distinguen dos grupos, por un lado quienes realizan la represión y por el otro, quienes son objeto de la represión. La situación inicial sugiere confrontación. Acto seguido, se escucha un disparo, señal que anuncia el ataque contra los manifestantes, en medio del caos, los atacantes escinden la unión de los protestantes. En ese torbellino, se observa al protagonista Lauro realizando su labor como fotógrafo. Al final de la secuencia aparecen cuerpos inmóviles en el piso, incluido el propio Lauro, además de algunos que aún tienen movilidad, pero que con un disparo de los atacantes quedan inertes.

Como se comentó, la primera parte de la película es en blanco y negro y la segunda a color, con esto se da una ruptura temporal, pero en cuanto a la primera, la temporalidad destaca por ser una modelización o resemantización del pasado con alusión a un suceso real que se representa ficcionalmente dentro de la película, por tanto, se puede identificar como analepsis. El filme pretende ser objetivo por realizar la reconstrucción del escenario (de los actores) en donde se desarrollaron los acontecimientos. Este evento alude al ataque de “Jueves de Corpus”.

El indicador espacial llama nuestra atención porque las acciones son caracterizadas por una demarcación no precisa, involucra espacios físicos abiertos no identificados. Como estrategia cinematográfica, el texto despliega tomas de congelamiento de fotogramas y encuadres, esto se aprecia desde el inicio de la secuencia, misma que abre con una imagen congelada, luego se mueve y termina con otra imagen congelada. A un tiempo se despliegan en un plano narrativo, ya que de manera aleatoria vemos las imágenes de los manifestantes y de sus represores en movimiento.

La secuencia inicia con códigos visuales y lingüísticos que resaltan la figura de quien está al frente del grupo de atacantes, él personaje camina de frente a la cámara, al tiempo emite frases de exhorto con agresividad y determinismo: “No creen en la institución”, “No creen en México”, “Son comunistas”. En el fondo, el tono de las consignas de los manifestantes se escucha poco a poco y con mayor fuerza: “El pueblo unido, jamás será

vencido”. En respuesta, el jefe se dirige a uno de los jóvenes y ordena: “Vamos a darles una lección”; el paramilitar contesta: “¡Sí, señor!”. El comandante pregunta a todo el grupo: “¿Está claro?”; la respuesta es unánime: ¡Sí, Señor!”. El oficial ordena: “Rompan filas”. Los jóvenes que reciben las instrucciones se encuentran prestos para atacar con macanas, palos de bambú y armas de fuego en mano, se distinguen visualmente por los rasgos vestimentales: pelo corto, camiseta blanca y una banda negra en el brazo.

En la misma secuencia emergen los manifestantes, algunos se diferencian por vestir con camisa, otros con saco y llevar el pelo largo. Se perciben algunas mujeres. Todos corean la consigna: “El pueblo unido, jamás será vencido”, en las pancartas que ondean piden respeto a la autonomía universitaria, libertad a los presos políticos y rechazo a la reforma educativa. En la manifestación se ve a Lauro tomando fotografías, quien se pierde entre los denunciadores, lleva una vestimenta similar a la de ellos, pantalón de vestir, camisa, chamarra y el pelo un poco largo.

Vale la pena agregar que el significado predominante de la secuencia es de carácter conceptual, lo que nos permite observar que hay elementos en la gramática del enunciado icónico que nos remiten al texto documental, por lo que se puede considerar la convergencia de modelizaciones secundarias de las que parte el desarrollo de la diégesis. Para hacer más evidente el contraste entre ambos grupos, es preciso invocar a los registros lexemáticos del policía al mando. El enunciante está modelizando y generalizando una identidad de los “otros” y por lo tanto, infiere que se oponen o van contra lo que ellos creen, por eso merecen que les den una lección. Se puede argumentar que el grupo represor o golpista, está marcado por la violencia. Esto queda claro, gracias a los códigos visuales y discursivos señalados.

Ambos grupos tienen la misma visión, pero no desde un punto de vista ideológico, es decir, los contrarios son los malos y ellos son los buenos, claro si consideramos que existe una disjunción en los actantes. Además de ser indudable la relación de los sujetos con su objeto del deseo, los manifestantes dejan ver unidad a través de sus consignas y una denuncia contra el otro grupo, lo que se evidencia en las pancartas que portan. Los atacantes tienen por consigna reprimir la manifestación, amedrentar o eliminar a los enemigos.

La disposición de las tomas es sugestiva, no existe una atribución sémica neutra al tener dos grupos en disputa. Lo anterior permite asumir que los actantes tienen una investidura sintáctica por su capacidad de acción, se pueden denominar actantes hipónimicos por ser

colectivos, ambos se encuentran ante el mismo riesgo, además de representar a ciertos sectores de la sociedad. Los dos grupos se sostienen por sistemas sémicos y ejes sémicos clasemáticos específicos, generan trayectos de sentido de índole contradictoria a los que subyacen enfoques moralizantes por un lado, y combativos por el otro.

La secuencia tiene una estructura dicotómica por contar con dos formaciones ideológicas y discursivas en disputa, mismas que funcionan como condensadores nocionales en cada uno de los bandos. Se puede sugerir que este es un núcleo semántico porque toda la secuencia condensa gran parte de las nociones centrales, presentes en toda la estructura o morfogénesis de la película. Esta estructura de oposiciones, sobre todo ideológicas, se podrán presentar resemantizadas o sin modificación a lo largo del texto. El núcleo semántico expone las orientaciones ideológicas, políticas y sociales que se contraponen y modelizan en el resto del texto. Esa dicotomía será uno de los principales signos hegemónicos, no exento de ciertas modificaciones.

En adelante consideramos elementos estructurales detectados en la secuencia, para profundizar en el análisis. Partimos enumerando las particulares del grupo represor a través de las expresiones lexemáticas del mando policial: “No creen en la institución”, “No creen en México”, “Son comunistas”. De igual manera resalta el sintagma del jefe: “Vamos a darles una lección” y la respuesta de sus súbditos: “¡Sí, Señor!”. Lo anterior es apoyatura para expresar que sus roles actanciales delimitan su identidad como grupo policial: apuestan por la fragmentación, separación o destrucción del grupo contrario, es decir, sus cualificativos son explícitos porque la intención es “darles un escarmiento a los manifestantes” y lo implícito radica en “eliminar al otro”. De ahí que podamos proponer que el grupo represor tiene una clara orientación política, quien los guía actancialmente es una figura de autoridad, expresa aversión ideológica ante el grupo contrario amparado en consignas de lucha popular que supone son “comunistas”.

El análisis puntual del sintagma “No creen en la institución”, poner en relieve el lexema ‘institución’ por el contexto discursivo y sociocultural en que se emplea, permite asumir a la institución como un organismo que desempeña una función de interés público, o bien que está prevista para gobernar o realizar acciones en un estado, nación o sociedad. Por eso como sustantivo se le pueden atribuir los semas: creación, fundación, labor cultural, labor

política o social, organismo, corporación, asociación, orden y reglas. Además, nos permite sustentar que el sistema sémico del lexema ‘institución’ nos remite a algo oficial.

Respecto al lexema ‘creer’, debemos acotar que como verbo intransitivo implica creer en algo como verdadero, cierto, seguro o existente. De acuerdo con la definición de la Real Academia Española,¹⁴⁴ se construye sobre el latín combinando la forma del término como verbo creer en *credere*, el cual posee dos raíces indoeuropeas en “*kerd*”, en relación al corazón, y en “*dhē*”, que refiere a colocar. Hablar de creencias es referir a que se está “poniendo el corazón” en algo. En este sentido, se asocia estrechamente con la idea de fe. Considerando lo anterior, podemos atribuirle los semas: admitir, confiar, aceptar, estimar, suponer, calcular, profesar, considerar, seguir, afirmar, sostener, mantener, dogmatizar o fanatizar. El sistema sémico del lexema nos ayuda a sostener que la creencia o el creer en la institución, es uno de los rasgos fundamentales para colocar al grupo de represores en un extremo, pero además nos posibilita argüir que están alineados con el gobierno, por lo tanto se convierten en un parámetro fundamental para dividir a los dos grupos en disputa.

Bajo la ideología de los atacantes, el sintagma “No creen en la institución” se puede considerar como un binomio, porque para pertenecer a dicho grupo se debe creer en la institución. De ahí que el lexema ‘creer’, de acuerdo con el contexto en el que se está emitiendo, esté ligado a la verdad. Esto queda claro por su relación con el lexema ‘institución’, ya que su carga semántica nos remite a una institución gubernamental, cuyas reglas son repetidas por el líder policial a los súbditos, para que ellos a su vez las repliquen, acciones que representan una estrategia de adoctrinamiento o dogmatización, además de la carga moral que implica determinar lo bueno y lo malo a través de la creencia o el creer. Esto cobra relevancia si consideramos la significación que deja ver al estado como salvador o protector de las instituciones, se puede decir que se pretende implantar un orden social y político por mediación de las funciones que desempeñan los halcones.

Desde el punto de vista de los represores, los que no creen en la institución se apartan de la verdad y los coloca inclusive en una posición subversiva, ya que están atentando contra una organización del estado. Amén de hacer manifiesta la defensa de lo que se cree, develar su identidad ideológica y enfoque autoritario, por considerar que su verdad es incuestionable. Es

¹⁴⁴ Al respecto se puede consultar <https://dle.rae.es/creer>

posición equiparable o análoga a la fe religiosa, puesto que se trata de una sustitución de la función de una institución religiosa por la de una institución gubernamental.

No olvidemos que los policías o militares tiene consignas bien establecidas que les ayudan a recordar los objetivos que deben cumplir y para los que han sido entrenados, sobre todo realizar un sacrificio corporal; tienen muy arraigado dar su vida por la institución, un territorio o la patria, que los coloca *a posteriori* en el nivel de héroes. Esto evidentemente se relaciona con aspectos de seguridad y se asocia con la violencia. Recordemos cuando el líder de los halcones los incita para atacar a los manifestantes y los paramilitares responden al unísono y con vigor “¡Sí, Señor!”.

Importa resaltar que los grupos de seguridad son entrenados para que produzcan endorfinas a través de varias operaciones, como el grito de consignas y así se les inculca una ideología que debe rimar para facilitar que las puedan integrar a su cotidianidad y realicen acciones. Basta recordar el “Son comunistas” “No creen en la institución” “Vamos a darles una lección”. Es cuestión psicológica cuando una persona ve cómo se hace y el otro reproduce la acción, es un efecto condicionado que confiere reconocimiento cada vez que se replica lo aprendido.

Esto se puede corroborar en el filme porque el grupo de militares no va a luchar ideológicamente contra los manifestantes –aunque intrínsecamente velan por los intereses ideológicos del estado–; hacen una lucha o defensa física de aquello en lo que creen y lo que representa. De esa manera se logra romper el binomio, el grupo de represores es modelizado por una posición positiva, recordemos que ellos sí creen en la institución. El adverbio disyuntivo “no” perteneciente al sintagma “No creen en la institución” modeliza al grupo de manifestantes como contrarios y como algo negativo, de ahí que semánticamente se genere la dicotomía en la que participan los dos grupos en pugna.

Asumimos en principio una dicotomía identitaria y sobre todo ideológica, ya bien porque el sintagma “No creen en la institución” tiene dos extremos, esto se evidencia con una frase positiva que contrasta: “Nosotros sí creemos en la institución”. No obstante la ausencia del enunciado negativo “Ellos no creen en la institución”, se puede asegurar su presencia estructural, el sintagma “Nosotros sí creemos en la institución” es un signo cero “ $\emptyset$ ” que hace las veces de complemento significativo, es el signo discursivo que permite la modelización de la mismidad y al mismo tiempo la otredad localizada en un tercer plano, lo que se distingue

porque el “ellos” refiere a la tercera persona del plural. Lo anterior queda claro gracias a la disyunción implicada en el lexema: Ellos no creen/nosotros sí creemos. En este caso la diferencia sémica entre nosotros/ellos, es la que modeliza la mismidad y la otredad.

El lexema ‘México’ puede reemplazar o igualarse al de ‘institución’ por su equivalencia o similitud, semánticamente la palabra México representa algo más amplio porque refiere a todo un país, sin embargo el lexema permite argüir un claro enfoque nacionalista. A un tiempo el símil entre institución y México nos lleva a sostener que el sintagma “No creen en la institución”, es asumido como una frase nacionalista, su vinculación proviene de una formación discursiva específica que remite a algo oficial.

En el sintagma “Son comunistas”, el lexema ‘son’, es indicativo por ser conjugado en tercera persona del plural, involucra a todos los manifestantes –sin importar su orientación política o ideológica–, en contraste se identifica un signo $\emptyset$ “Nosotros no somos comunistas”, cuya función es la de diferenciar a un grupo del otro, la disyunción puede hacer las veces de un “Nosotros sí pertenecemos a la institución” que como elemento discursivo tiene la carga sémica suficiente para plantear la dicotomía nosotros no somos comunistas/ellos sí son comunistas.

La explicación de la dicotomía reclama considerar aspectos actanciales del grupo de manifestantes, para definir su identidad como grupo social que apuesta por la manifestación; es práctica social de lucha o protesta concebida en términos de Cros como *ideosema*. Su estructura sintáctica hace evidentes cualificativos explícitos: la intensión más inmediata es la defensa universitaria e implícitamente se les imputa afrenta contra el gobierno. Sustentamos lo anterior, bajo el análisis de consignas emitidas por los manifestante. El sintagma fijo “El pueblo unido, jamás será vencido” resulta significativo para identificar la otredad. El lexema ‘unido’, por ser conjugado en pasado participio cumple con la función de ser un adjetivo, lo que permite relacionarlo con los semas juntar, reunir, mezclar, fusionar, atar, adicionar, agregar, vincular, ensamblar, acercar, aproximar, anexas, incorporar, asociar, aliar, coaligar, mancomunar, sindicar, hermanar, unificar; su sistema sémico nos remite a la unión de un grupo que comparte la misma formación discursiva o que pretende alcanzar el mismo objetivo.

El lexema ‘pueblo’, como sustantivo, admite las conjunciones sémicas población, gente, ciudadanía, vulgo, plebe, público, raza, clan, tribu o masa, como modelizantes de la otredad, porque remiten a un grupo, una comunidad y un nosotros. Semánticamente los

lexemas ‘pueblo’ y ‘unido’ definen identitariamente al grupo de manifestantes no relacionados con el poder, pero que sí conforman unidad al amparo de aspectos ideológicos, ya que su lucha es social y política. Se les puede atribuir una función dicotómica ya que se contraponen al signo “institución”, símbolo del poder del estado.

En tal sentido la disquisición del texto filmico desvela el dinamismo social, pese a que los grupos en el poder ejerzan diversas estrategias para mantener o afianzar el orden establecido, en el otro extremo los grupos sociales subordinados se mantienen activos, buscan transformarse mediante variadas estrategias (alianzas, organización civil, luchas sociales, etc.). La sociedad se constituye en un complejo sistema permeado por imperativos económicos, políticos y culturales, cuyos valores habrán de imponerse en el conjunto social, gracias a que se favorecen por una amplia difusión y numerosas estrategias de conservación. Eso explica que coexistan ideologías en conflicto dentro de una misma formación social y cultural.

La carga de significación del código visual contenido en la secuencia, abona para delimitar identitariamente a los dos grupos, sus funciones y orientaciones ideológicas, si bien podemos sustentar que los siguientes fotogramas transcriben la violencia ejercida por el estado a través de los halcones contra los manifestantes. Su composición tiene estrecha relación con fotografías tomadas *ex profeso* durante diversas represiones acontecidas en México por las fuerzas policiales, es lo que Cros (1986) nombra elementos genotextuales dentro de una obra. En nuestro caso remiten a textos fotográficos de luchas sociales que van de 1950 a la década de 1970, aunque es posible extenderlas a tiempos presentes para modelizar diferentes signos a nivel de las imágenes y en la trama, pero con un nuevo sentido. No tienen la misma función de las imágenes originales que responden a denuncia social, al cuestionamiento de la ideología dominante y la hegemonía de un grupo de poder que ejerce la violencia.

Este tipo de composición fotográfica es una constante en distintos filmes, el registro en primer plano de personas manifestándose masivamente y luego movilizándose azoradas para ponerse a salvo, ya que son víctimas de agresión y represión por parte de cuerpos policiales o de seguridad. Es a la sazón un conjunto de elementos fotográficos que pueden concebirse como sintagmas fijos. Para muestra la película *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) en donde se perciben coincidencias con algunos fotogramas como parte de una secuencia que recrea la represión de los halcones hacia los manifestantes en la marcha del 10 de junio, o bien en la película *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).

En la película *El Bulto* la representación acontece por mediación de algunos fotogramas que hacen las veces de un referente del pasado, cuyas acciones ya no es posible que se den en el presente. Hablamos de la existencia de un fenómeno de modelización, debido a que la antigua narratividad fotográfica y fílmica de lucha social y contestataria, al ser retomada por el texto fílmico, se resemantiza para que dentro de la diégesis tenga otra significación o carga semántica, como lo veremos al final de la película.

En las pancartas que ondean los manifestantes se observan enunciados que demandan “respeto a la autonomía universitaria”, “libertad a los presos políticos”, “rechazo a la reforma educativa” y “fuera junta de gobierno de la UNAM”. Las peticiones y consignas que corean son arengas contestatarias que a decir verdad, en apariencia parecieran no transgredir ninguna norma, simplemente están haciendo válido un derecho universal de libertad de expresión y la manifestación pública, dicho en otra forma no existe una contradicción entre las leyes escritas y la práctica de las mismas, porque es un derecho constitucional que los ciudadanos se manifiesten y se expresen libremente. Desde la perspectiva de los halcones podríamos pensar que los estudiantes sí están contraviniendo un orden social establecido por el estado. Las demandas impresas en las mantas, permiten delimitar de mejor manera la identidad ideológica de los manifestantes pero también nos informa que son estudiantes y que pertenecen a una institución universitaria específica, la UNAM.



Fotogramas de la película

Lo expuesto en las mantas, específicamente los lexemas “rechazo” y “fuera” tienen una carga semica importante para definir la identidad ideológica de los estudiantes. El concepto o significado del lexema ‘fuera’, en tanto adverbio de lugar, hace referencia a la parte exterior del sitio en que se está o del que se habla, se trata de la parte externa de algo que puede ser un objeto o cualquier elemento. En el contexto comunicativo que se está empleando la frase “fuera junta de gobierno de la UNAM”, como interjección tiene una función semica política y social de demandar o exigir que un grupo de personas o un grupo de poder se retiren de alguna parte o dejen de desempeñar una función específica.¹⁴⁵ Es posible sugerir que el sema ‘fuera’ como componente del significado de la consigna, sea de desaprobación. Basta recordar algún tipo de consignas utilizadas con regularidad en diversas manifestaciones, marchas o protestas sociales en la cultura hispánica: ¡Fuera corruptos! ¡Fuera gobierno golpistas! ¡Fuera reformas del Estado! ¡Fuera Pinochet! por citar algunas.

El sema ‘rechazo’, cuya conjugación en primera persona del singular (yo rechazo) del presente del indicativo, es apoyatura para sustentar que se puede referir a una exposición de sentido de un sujeto transindividual simbolizado por los manifestantes, de acuerdo con la REA,¹⁴⁶ como sustantivo se define como la acción y resultado de rechazar o rechazarse. Etimológicamente el término tiene estrecha relación con el verbo activo transitivo ‘rechazar’. Sinónimos de rechazo: despido, expulsión, repudio, repulsa, además de atribuírsele algunos semas: reprobación, retroceso, retorno, vuelta, reculada, retirada. Por su estructura sintáctica hace evidentes los cualificativos explícitos del rechazo a lo institucional o lo oficial, a la sazón su sistema semico o de significado remite a la ‘resistencia’, para no aceptar lo impuesto por el gobierno.

En cuanto a la frase “rechazo a la reforma educativa”, el sema ‘rechazo’, expone la REA, es el proceso y la consecuencia de rechazar (resistir, negar o refutar) algo a alguien. De acuerdo con el contexto en el que se hace uso del lexema, se puede argüir que al manifestar el rechazo hacia algo se deja en evidencia que la reforma promovida por el gobierno no es aceptada o tolerada. La palabra como indicativo es una conjugación en primera persona del singular, es decir yo rechazo, por tanto nuevamente hablamos de un sujeto transindividual representado por el grupo de estudiantes que se manifiesta.

¹⁴⁵ La definición fue tomada de la Real Academia Española en <https://www.rae.es/dpd/fuera>

¹⁴⁶ <https://dle.rae.es/rechazo>

El lexema ‘de’ que forma parte de la frase “Fuera junta de gobierno de la UNAM”, tiene como principales semas posesión o propiedad (la casa es de él), pertenencia (ellos forman parte del equipo de socorristas), procedencia (ellos son de la UNAM). El lexema delimita además una acción o funciones (grupo de poder), la parte de un todo (es una institución del gobierno) y es indicador de origen (de gobierno). Se puede concluir que sus funciones sémicas se emplean para marcar diferencias, como indicativo y determinativo. Por su carga signica, el lexema ayuda a delimitar el binomio identitario, porque el primer “de gobierno” expresa por un lado pertenencia y el “de la UNAM” revela un lugar de referencia. A raíz de lo expuesto sustentamos que la manifestación, como elemento ideosemático, se entiende como práctica social y política que tiene como objetivo rechazar las acciones del gobierno y rechazar su injerencia al interior de la UNAM. Los lexemas revisados, en tanto sustantivos, dejan ver a los estudiantes como un grupo que tiene una posición contestaria o subversiva contra el gobierno.

En referencia a los registro lexemáticos presentes en la enunciación del policía al mando, representan una figura de autoridad, sostiene un discurso fascista-nacionalista vinculado a la imagen que remite a posiciones incendiarias que incitan a la violencia contra el comunismo que se supone, representan los manifestantes. El conjunto de enunciados que expresa el personaje, se constituyen como elementos que condensan las dos ideologías que están confrontadas en uno de los ejes sémicos fascismo/comunismo. Lo expuesto también nos conduce al eje sémico institución/pueblo porque desde que comienza la secuencia se escucha la consigna “El pueblo, unido, jamás, será vencido”. Si consideramos a Greimas (1983), es evidente la existencia de una disjunción radical, es decir, la institución queda identificada por un conjunto de lexemas que refieren a una ideología fascista, el nacionalismo de estado, el autoritarismo (por considerarse una verdad incuestionable), la jerarquización marcada de quien coordina a los halcones. Para muestra el sintagma, “les vamos a dar una lección”. En contrapartida, el grupo de manifestantes semánticamente representan la unión del pueblo. Por eso mismo, las ideologías son incompatibles e irreconciliables, ya que no tienen puntos en común.

En otro sentido el eufemismo que profiere el policía “Vamos a darles una lección”, tiene una carga mayor de sentido, se manifiesta como si fuera un aprendizaje, que no obstante se da por mediación de la violencia (golpearlos y matarlos), ya que los represores utilizan el

poder institucional para dispersar o desunir al grupo de manifestantes. Además, es evidente la ventaja que llevan los primeros sobre los segundos; los atacantes van armados, por las órdenes que reciben de su líder, por la manera en que se mueven, queda claro que tienen una formación militar. Caso contrario, los manifestantes únicamente cuentan con las mantas que exponen sus demandas y la voz grupal que corea la consigna de unidad. Para sustentar lo expuesto, tomaremos como referencia algunos fotogramas de la primera secuencia del filme.



Fotogramas de la película



Fotogramas de la película



Fotograma de la película

Las acciones que se conectan con las expresiones lexemáticas del grupo represor, dejan ver que cualesquier grupo disidente que ejerza esos derechos, será castigado. Se trata de una ideología oficial con perspectiva dominante que atraviesa todo el filme –como lo podremos corroborar más adelante–. Tal parece que los manifestantes transgreden y provocan al gobierno por tener la osadía de manifestarse y exponer sus demandas, lo cual nos vincula con el eje sémico hegemonía/contrahegemonía.

Ahora bien, desde el inicio de la película aparece a nivel de la imagen el eje sémico inmovilidad/movilidad. Recordemos que la secuencia parte de una imagen congelada, luego se mueve y termina con otra imagen congelada. Esto sucede en el plano narrativo, que al tiempo nos lleva a los ejes sémicos vida/muerte, victimarios/victimas, no obstante será el último el que permeará todo el texto, si bien se trata de la isotopía sacrificial de los estudiantes, para muestra las imágenes de los jóvenes corriendo para salvar sus vidas y finalmente los cuerpos sin movimiento de quienes no lograron el cometido, por otro lado se encuentra el propio Lauro que aparece en los fotogramas, cumpliendo únicamente una función profesional al tomar fotografías, es decir, no manifiesta ninguna ideología.

La victimización desde las primeras tomas, deja ver que la marcha celebrada el 10 de junio atenta contra el estado y que la formación social de quienes participaron en ella no es igualitaria por ser estigmatizada, desde la óptica oficial están en contra del México de ese momento; por las acciones y tipo de enunciados emitidos por el jefe de los halcones puede afirmarse que se trata de un gobierno autoritario, de ahí que puedan ser concebidos como víctimas que han sido sacrificadas. En otro sentido, el despliegue de los estudiantes en el espacio público hace las veces de exhibición teatral, se están manifestando como una estrategia para visibilizarse y visibilizar su lucha. El grupo represor también usa la calle para reprimir acciones de los estudiantes que estima, transgreden el orden público, de esa manera dejan claro que no serán toleradas las manifestaciones públicas.

Este breve recorrido pone el acento en un par de puntos polarizados. Nótese hasta aquí una diferencia identitaria, que después se complejizará al convertirse en una identidad política (esto lo explicaremos en el siguiente apartado), porque las palabras “institución”, “México”, “comunistas”, “pueblo”, “unido” “fuera” y “rechazo” tienen gran carga semántica ideológica. Podemos argüir que desde el punto de vista de los represores, la otredad es comunista y la mismidad es oficialista o nacionalista. Lo dicho permite sostener que se trata de dos sujetos transindividuales representados por el grupo de militares y por los ciudadanos que se manifiestan.

En la secuencia vemos una importante y clara agrupación de signos que tienen la misma correferencia semántica; Cros (1986) enfatiza que se puede entender como campos semánticos. En el texto fílmico encontramos dos tipos de signos discursivos: orales y escritos, a saber anotaciones gráficas –presentes en las mantas que portan los manifestantes– y visuales. Como materias de expresión de la película dichos signos conforman por un lado el grupo semántico de la violencia, simbolizado por los represores, agrupa los signos armas de fuego, palos de bambú, macanas, formación militar, frases que incitan a la agresividad y al ataque físico hacia los manifestantes. Por otro lado, se presenta el campo sémico de lo social-político, constituido por las funciones actanciales del grupo de manifestantes que concentra los signos libertad de expresión, manifestación pública, lucha social, consignas verbales, demandas escritas y unidad grupal.

Podemos argüir que en este núcleo semántico se pone en relieve la repetición de categorías nucleares, asociadas a cada uno de los grupos en disputa que nos llevan a definir su

identidad y su orientación ideológica. Es lo que arguye Eco sobre el mensaje referencial “que es moderadamente redundante [a diferencia del mensaje estético] y tiende a reducir la ambigüedad al mínimo, eliminando la tensión informativa para no favorecer la contribución personal del destinatario” (2000: 166). Cabe aclarar en cuanto al filme, que el mensaje estético se coloca en segundo plano ya que la intención textual destaca por su evidente carga ideológica. La estrategia de esta manipulación está orientada a formar una posición muy marcada para el receptor o lector, en la que la otredad y la mismidad estarán asociadas a lo “malo” y lo “bueno” y al “gobierno” y el “pueblo” respectivamente, o bien a un grupo hegemónico que ejerce el poder y a un grupo que no cuenta con el mismo poder pero que al formular crítica se considera contrahegemónico.

3. Del enclasmiento social medio al bajo-alto

Como estrategia cinematográfica, la primera parte de la película es representada como un texto documental, se traduce en una convergencia de modelizaciones secundarias de las que parte el desarrollo de la diégesis. Al incluirse en el filme esa forma de modelización trae ciertas consecuencias, que serán evidentes en esta segunda parte, si bien se plantea como una explicación de las secuelas que dejó el Halconazo en el protagonista y para México otros acontecimientos históricos. En el presente apartado interesa analizar la transformación estructural económica y social del país, se argumenta el porqué algunas familias pasaron de clase media a clase baja-alta, lo cual es representado de manera explícita en el filme. La reflexión se realiza a partir de las circunstancias de vida de la familia de Lauro, que como ente genérico representa al sector social que protagonizó o vivió dicha transformación.

El tránsito que va de una primera parte de la película (aspecto documental en blanco y negro) a una segunda parte filmada a color (modelización cinematográfica a color) reporta un salto temporal, vincula el pasado con el presente. En una primer toma aparece Lauro postrado en una cama de hospital, por su estado vegetativo se le conoce como “El Bulto”, mote cosificador que le adjudican sus hijos Daniel y Sonia, quienes están a su cuidado y son apoyados por su amiga Adela. Las circunstancias económicas de la familia ocupan un lugar especial en la diégesis, además, la interpretación de los códigos visuales y lexemáticos dejan ver el tipo de convivencia y formas de vida que llevan. Es lo que permite delimitar los rasgos

identitarios de los hijos del protagonista y de quienes forman parte de su entorno inmediato. Eso será crucial para exponer la función actancial de los personajes. En adelante citaremos algunos registros lexemáticos de importancia, de tal suerte que nos permitan explicar la forma en que se representa el cambio de clase social y cómo afecta este hecho a los personajes en sus prácticas discursivas y no-discursivas.

En la primera secuencia, en un cuarto de hospital, Daniel le pregunta a su hermana: “¿Te dio mi abuela el dinero para el pan y el café?”; ella contesta: “Sí, contadito”. La segunda escena se desarrolla en la casa familiar, donde Valeria, hermana de Lauro, expone a su mamá Elena: “En este sexenio, el pinche gobierno está desapareciendo la clase media. Ahora resulta que somos clase baja-alta”. Además, explica que su esposo Toño debe trabajar horas extra, pero, “El trabajo no se refleja en el dinero que trae [...] No nos alcanza para nada [...] Y, encima tú, me pides más y más dinero para mi hermano”. Ante el panorama que vive la hija, la madre le sugiere que se meta a trabajar, ella replica que no puede porque se encarga de los niños y del hogar. Con referencia en las declaraciones de que el dinero no es suficiente, Elena enuncia: “Dímelo a mí, con nuestro presupuesto” y “las tarifas del hospital están subiendo y los intereses cómo están bajando”. En respuesta Valeria expresa: “Pues entonces ponlo en un cuarto doble y ya”.

Como se puede apreciar, madre e hija son aquejadas por la misma situación económica. Para tener una perspectiva más amplia de la economía familiar, importa considerar la conversación que se da durante una comida para despedir a Alba, exesposa de Lauro, quien tiene la profesión de bióloga e irá de viaje al Amazonas.

Alba: Internarse en el Amazonas para variar, sin el mínimo equipo, no es nada fácil.

Daniel: ¡Hay madre! pero si vas como burguesa, el Instituto te ponen yatecito de cinco estrellas, cocineros, camareros. Es como ir en un plácido crucero.

Elena: Sí, ya te quisiera ver en la selva papacito. Si por una arañita te pones a pegar de gritos.

Alba: No, este año nos redujeron el presupuesto a la mitad, vamos en un lanchón, durmiendo en hamacas, a la aventura.

Daniel: A mí tío le encantaría que te perdieras unos días en la selva, semanas.

Valeria: Que chistosito. Mira, si tuviéramos dinero nos perderíamos juntos [...], pero estamos fregados, mira que mi hermanito nos ha salido caro a todos. Especialmente a tu tío.

Alba: No exageres Valeria. Yo he pagado el pulmotor, cada vez que ha sido necesario. Y mis hijos necesitan vivir. Mira que a veces no te doy ni un centavo Elena.

Elena: Por mi no te apures Alba, pero eso sí jóvenes, la cosa está que arde. Los intereses han bajado mucho y vamos a tener que reducir nuestros gastos.

Daniel: ¡Hasta crees no! Oye las peceras han subido al doble y ya no me alcanza ni para cigarros y ya no te digo a invitar a Mónica a tomar un café [...] o para ir [...] a una fiesta.

Otros elementos lexemáticos refuerzan lo expuesto. Por ejemplo, durante otra reunión familiar, Lauro le dice a su hijo: “¿Te llevaste 50 mil pesos y sólo trajiste eso?”, al respecto su cuñado Toño declara: “Si nosotros nos asustamos con los precios, ya me imagino tú”. En otro momento la familia mira la televisión y una voz extradiégetica expresa:

Nos obligan a llevar una vida tan vacía [...] vivimos en un país subdesarrollado que no produce lo suficiente para mantener a una casta de compositorcillos sentimentales como tu marido, y que tu y yo no tengamos para pagar la renta, que tú no puedas ni comprarte un vestido [...] y que encima seamos una pareja de infelices.

A tal efecto la mamá de Lauro y su nieta lloran por lo que escuchan en la pantalla, al tiempo, Daniel les dice: “¡Hay, abuela, cómo puedes llorar por estas cosas!”, ella responde “Qué quieres, me conmueve” y Sonia se suma agregando “A mi también”. (Esto se retoma más adelante). Puede apreciarse que los actantes tienen una función sintáctica por su capacidad de acción, además de proveernos de información para ir develando aspectos identitarios, los cuales diremos inicialmente que responden a un mismo sujeto transindividual. Esto se explica en parte por los rasgos vestimentales de los actantes. Por ejemplo, el hijo de Lauro en la primera escena trae un arete en una oreja, gorra, pelo corto, playera sisada, sudadera amarrada a la cintura y pantalón de mezclilla. Aunque en escenas posteriores aparece con una vestimenta más formal. Adela lleva lentes oscuros, boina, pantalón, blusa de manga corta y una mascada ceñida al cuello. Sonia va de medias, blusa de manga larga y falda con una abertura prolongada al frente. Ambas cargan un bolso de mano y andan en tacones.

Recordemos que en la segunda secuencia, vemos en pantalla a la familia de Lauro y la casa en donde habitan. Sale a escena Valeria, porta un vestido de flores adornado en la zona del cuello con un olán de encaje, collar y aretes de perlas, lleva el pelo recogido cubierto por una malla blanca. En el mismo espacio es posible identificar a Elena –su mamá–, viste formal y prepara la comida mientras es asistida por una empleada doméstica. También está presente Alba, quien viste de saco y lleva joyería de oro en sus orejas y manos. En los miembros de la familia existen marcadas diferencias en cuanto al estilo de vestir, pero todos dan cuenta de personas con una condición socioeconómica aceptable.

La función sémica de los actantes, remite a las circunstancias económicas de la familia, las cuales los inscriben en una misma clase social. En el decir de Talcott Parsons (1967), las clases sociales son una estratificación social que se da cuando los individuos de una sociedad

se agrupan de acuerdo con un conjunto de criterios sociales y económicos compartidos, tales como riqueza, ingresos monetarios, empleo, acceso a la educación, poder político, poder adquisitivo, creencias, valores o hábitos de consumo, entre otros.

El sistema semiótico de las escenas expuestas, devela la existencia de lo que llama Cros (1986: 253) polarizaciones semióticas, derivadas a partir del signo dinero que *per se*, nos lleva al eje sémico o forma dialéctica dinero/no dinero, porque los diálogos citados se centran en gastos, alza de productos y servicios, insuficiencia de dinero, factores que evidentemente afectan a la familia. Para ilustrar lo expuesto, retomaremos algunos lexemas y frases que en el texto cinematográfico, están afectados por un signo negativo, que es destacado por la función del adverbio no.

El trabajo no se refleja en el dinero que trae.
No nos alcanza para nada.
No, este año nos redujeron el presupuesto
No me alcanza ni para cigarros
Por mi, no te apures
No produce lo suficiente
No tengamos para pagar la renta
No puedas ni comprarte un vestido
No te doy ni un centavo

Esta noción se refuerza gracias a un segundo agrupamiento, que pone en relieve las frases que le dan circularidad a la problemática económica.

Sí, contadito
Está desapareciendo la clase media
Somos clase baja-alta
Debe trabajar horas extra
El trabajo no se refleja en el dinero que trae
Me pides más y más dinero
Las tarifas del hospital están subiendo
Los intereses cómo están bajando
Ponlo en un cuarto doble
Sin el mínimo equipo
Si tuviéramos dinero nos perderíamos
Estamos fregados
Mi hermanito nos ha salido caro a todos
Los intereses han bajado mucho
Vamos a tener que reducir nuestros gastos
Las peceras han subido al doble
Te llevaste 50 mil pesos y sólo trajiste eso

La formulación del sistema semiótico de las enunciaciones lexemáticas expuestas, amén de transcribir la existencia de una relación estrecha con el dinero, se pueden tomar como isotopía de la decadencia económica, la cual es localizada porque existe reiteración en las expresiones discursivas de la familia de Lauro, se muestra con claridad que están pasando por una retroceso económico. Esto ha redundado en un cambio de clase social, de ahí que los actantes transiten de la clase media a la clase baja-alta.

El lado opuesto de la polarización se da gracias a los códigos visuales que dejan ver una condición económica distinta en la familia, es decir, en el pasado se perciben mayores privilegios y comodidades a diferencia de la condición actual. Las imágenes ofrecen la convivencia en el marco de una casa con jardín grande, tina de baño, amplios libreros, obras de arte (pinturas, esculturas, cerámica y artesanías), la abuela no tiene que trabajar, recibe una pensión y cuentan con empleada doméstica. Valeria tiene su propio automóvil, sus hijos van a cursos de karate y natación; a Lauro lo tienen internado en un hospital privado; los hijos del protagonista son considerados *juniors* ya que dependen económicamente de la familia, además, su mamá les compró un auto para que vayan a la universidad y pese a las dificultades económicas que aquejan a la familia, no trabajan. Basta recordar el diálogo cuando la abuela le autoriza a su nieto que tome un trozo de pastel antes de la fiesta de despedida en honor a Alba, a lo que Valeria le recrimina a Daniel que se excedió al tomar el pedazo de pastel autorizado, a tal efecto el sobrino contesta con tono sarcástico “estoy creciendo tía”. En respuesta ella voltea a ver a su madre y le dice “míralo mamá, lo tienes bien consentido, parece un *junior*”.

Puede aseverarse que el sistema semiótico no tiene una atribución sémica neutra, el contraste es evidente, sobre todo porque ambos sirven para mostrar el cambio económico que afecta directamente a la familia de Lauro, lo que se percibe gracias a un antes y un después en su estilo de vida. Es en esta última etapa donde se registra un ambiente nocional caracterizado por la decadencia, ligada con denotaciones relativas a cambios económicos, reducción en el poder adquisitivo, escasez, descontento, rechazo y desesperación.

La forma en la que asumen los actantes el cambio de clase social se hace evidente con la afectación del vínculo familiar. Para muestra la discusión que se da por los gastos que demanda la hospitalización de Lauro. Recordemos que en la comida familiar, la abuela increpa: “Daniel, ya vas a empezar de nuevo. Recuerda que esta casa y todo lo que heredó tu

abuelo, son para tu papá”. De inmediato el nieto responde: “Pues lo he dicho siempre. Que poca madre de mi abuelo”. Valeria se suma al reclamo y expresa: “En eso tiene razón Daniel mamá. Mi papá no se midió. Mira que dejarle todo al Bulto”. Todo está tan regulado por el dinero, que acto seguido abierta y fríamente discuten si deben desconectar al Bulto, para aminorar sus gastos y de esa manera paliar las complicaciones económicas. Lauro es victimizado, su cosificación se agudiza porque no se refieren a él como papá o hermano, lo llaman Bulto, cuyo apelativo nos remite a un peso con el que deben cargar, es un estorbo y una carga económica. Ese indicio de deshumanización se ensancha ya que finalmente juzgan que aún dormido, Lauro es el dueño de la casa donde viven, pero sobre todo, deben mantenerlo con vida por un aspecto sentimental y moral de la abuela.

La afección familiar ante el cambio de clase social es visible con otra escena cuando abuela y nieta lloran mientras ven la televisión, obedece a que se origina empatía con lo que ven y escuchan, lo cual tiene una significativa carga sémica, el código lingüístico registra una voz y un énfasis dramático, que consideramos, se trata del fragmento de una telenovela. Esto se explica, conforme a la idea de Monsiváis (2006: 28), porque el cine –nosotros agregamos la televisión–, puede ser concebido como “escuela de las masas”, prédica la moral utilizando como aliada a las seducciones de la tecnología. Remata: el close-up exalta, el plano americano jerarquiza, el zoom delata y el acercamiento a un rostro desencajado es una indagación psíquica. Esto construye un sistema de cercanía, que hace de los espectadores testigos, cómplices, jurado o sujetos afectados por la trama.

Lo expuesto redundante en aspectos culturales que a través de los medios de comunicación, argumenta Monsiváis (2007: 36-39), son un dispositivo de teatralización cuya función es enseñar al pueblo, en este caso a ser mexicanos. Para sustentar lo dicho nos recuerda que durante las décadas de los cincuenta y sesenta, el cine se convirtió en un medio para que el público asumiera los caminos del nuevo lenguaje de la modernización, y sobre todo, lo acostumbró a la vida de opresión que acarrearaba la industrialización. En términos de Cros (1986: 14) los medios de comunicación pueden considerarse un “catalizador capaz de desencadenar procesos sociales”, esto nos posibilita deducir que la empatía ante lo que escuchan y ven en la pantalla abuela y nieta, responde a que la familia de Lauro está viviendo las mismas circunstancias económicas, lo cual las hace tener mayor sensibilidad ante ese tipo de mensajes.

En adelante pondremos en relieve otra polarización o dicotomía identificada pero que refiere a rasgos ideológicos, la que se percibe a partir de indicios descriptivos presentes en el texto cinematográfico. Es el caso de la frase: “En este sexenio, el pinche gobierno está desapareciendo la clase media”, que cumple dos funciones sémicas. Por un lado, el demostrativo “este”, y el lexema “sexenio”, son locuciones que funcionan como anclajes temporales que nos sitúan en una época o periodo que pese a no ser específico, por el contexto de la película, sabemos que se trata de la década de 1990. Por otro lado, pueden tomarse como denominativos *cualificativos*¹⁴⁷ porque imputan responsabilidad al gobierno en turno sobre las circunstancias económicas de los actantes.

El lexema “pinche”, como adjetivo y denominativo calificativo, por el contexto en el que se formula, es utilizado para denostar o demeritar al gobierno, lo que remite a una connotación peyorativa o bien denostativa hacia los responsables de su penuria económica. El sistema sémico del lexema responde a un funcionamiento extrafrástico, permeado por un aspecto emotivo o emocional que posibilita externar inconformidad y rechazo a la condición económica y social que viven. El uso reiterado de pinche es un sintagma nominal, muy usado en manifestaciones públicas como parte de algunas consignas o en pláticas informales, de ahí que también se pueda tomar como un sintagma fijo.

La enunciante está modelizando y generalizando la otredad, como señalamos, se infiere que el gobierno, a través de sus acciones políticas y sus programas económicos y sociales, ha provocado una crisis económica que tiene como consecuencia la reestructuración de clases sociales. Lo anterior se corrobora en secuencias posteriores, se afirma que México se conduce hacia un modelo neoliberal, cuya transformación se concreta con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), hecho que en el filme se presenta con un toque de ironía, rechazo o desacuerdo. Dichas marcas discursivas son evidentes cuando una amiga de Lauro expone: “Con eso del Libre Comercio, nos va a llevar patas de cabra”, o bien cuando la madre del protagonista declara: “Estados Unidos no tomará ventaja del Tratado de Libre Comercio. Hasta les vamos a creer. Ahorita ¿verdad?”.

Para esclarecer el otro extremo de la dicotomía, retomamos la frase “Ahora resulta que somos clase baja-alta”, podemos notar que el lexema “somos” cuyo indicativo del presente y su conjugación en primera persona del plural, es el que permite la modelización de la

¹⁴⁷ De acuerdo con Greimas (1983), con cualificativos referimos la función que describe en este caso, un lexema.

mismidad. Podemos exponer que en este núcleo sémico, las secuencias tienen una estructura dicotómica al poner en relieve dos formaciones ideológicas: la Familia de Lauro que proviene de la clase media surgida a partir del modelo económico nacionalista, impulsado por los gobiernos posrevolucionarios, y el gobierno actual, cuyo modelo económico neoliberal no favorece a las clases media y baja, originando con ello un nuevo enclasmiento social. Se percibe una posición muy marcada para el receptor o lector, la otredad y la mismidad no están asociadas a lo “malo” y lo “bueno”, como en el primer apartado, son representadas con un enfoque tradicionalista, es decir como una “causa” y “efecto” asociadas al gobierno y a la familia de Lauro respectivamente, tal y como propone la historia positivista.

4. El despertar de Lauro, cambios políticos y sociales vistos desde la configuración de la familia

En este apartado, nos centraremos en el proceso de recuperación física de Lauro. Iremos develando cambios sustanciales que acaecieron en el entorno sociohistórico del protagonista, si bien, él es un signo hegemónico que a lo largo de la diégesis concentrará gran parte de la carga semántica. Ponemos acento en las secuencias que muestran el momento en que Lauro sale del coma y su posterior recuperación. En este proceso participan su familia y amigos. Ante ese hombre frágil y sin habla se presentan amigos de antaño, quienes intentan ponerlo al tanto de la metamorfosis nacional e internacional, sobre todo en aspectos económicos y políticos. Un amigo pretende explicar los contrastes de la nueva vida:

Como escribió José Emilio Pacheco, mano: “Ya somos todo lo que detestábamos hace veinte años” [...] Ahora, la lucha importante es por la democracia. Sin democracia, no hay futuro posible, ¡para nadie! [...] Pero seguiremos luchando Lauro, los de siempre, los pocos que quedamos, no conocemos otra forma de vivir.

En el marco de la actualización que hacen los amigos de Lauro, cobra relevancia la información referente TLCAN. Quienes participan de la conversación se ofrecen con distintas posiciones. Por un lado, la hermana de Lauro asienta: “Con el Tratado de Libre Comercio, nos va a ir de maravilla Lauro [...] Los mexicanos vamos para arriba [...] Yo por eso, ya aprendí a

hablar inglés”. Otro amigo opina: “Sobre el Tratado de Libre Comercio, nadie sabe nada de nada”. Alguien más sentencia: “Estamos viviendo un nuevo orden mundial. El mundo entero para los gringos, incluso los rusos”. Otra amiga dice: “¿No te parece maravilloso Lauro? ahora se hacen trasplantes de lo que quieras”. Por su parte, un amigo alardea: “Y en fútbol, ya hasta los gringos nos ganaron”; y la hermana apunta: “¿Ya sabes que somos el prototipo de la belleza femenina? Acabamos de ganar Miss universo” al tiempo que fuma un cigarrillo y su apariencia no es tan conservadora como al inicio de la película. Finalmente, una amiga expone: “La libertad consiste en buscar las propias ataduras”.

Cobra relevancia el diálogo que acontece con la comida celebrada para despedir a Alba, quien, recordemos, irá de viaje al Amazonas, y que, además, considera que viajará como si se tratara de una aventura (es la circunstancia azarosa de ir en lanchón y dormir en hamaca). De inmediato los hijos responden al unísono: “Indiana Jones en el Amazonas ¿no?”. Por otro lado, el hijo de Lauro escucha al grupo de rock Pink Floyd, en su casa se juega Nintendo y tienen computadora.

En una plática que sostiene Alberto con su amigo Lauro, hace notar la difusión del *American way of life*. Otras manifestaciones de ese influjo se localizan en la primera escena de la segunda parte de la película. En el cuarto del Hospital Adela susurra al oído a Lauro: “Hello man”, le acaricia la cara y tararea una canción en inglés; cuando Adela lleva a Lauro al centro comercial para que le corten el pelo y compre ropa, o bien con su convivencia en la discoteca, amén de los rascacielos (al estilo de los de Estados Unidos) y amplias carreteras que se ven en la portada de la película.

El análisis textual nos reporta que todos los actantes proveen de información a Lauro, es decir, su función actancial es la de adyuvantes, son emisores, informantes o traductores de los cambios ocurridos en el país. Recordemos que durante los años que el protagonista estuvo en coma, fue un testigo mudo de los acontecimientos pasados, por tanto, desconoce el presente. Por mediación del código visual, es posible distinguir que Lauro es un hombre débil (montado en una silla de ruedas), nocionalmente es un receptor además de noticias, de lecciones, justificaciones y reproches irónicos de los nuevos tiempos. Esto se refuerza gracias a la carga de significación del código lingüístico, los calificativos son explícitos cuando algunos amigos de Lauro intentan justificar los cambios acaecidos en el país, otros los repudian, incluso algunos pretenden conciliar sucesos del pasado y el presente. En realidad

buscan argumentar en favor de su claudicación ideológica, con lo mismo se sustenta que la disposición cinematográfica no tiene una atribución sémica neutra. Las funciones actanciales de Lauro evidencian su despertar ante un mundo desconocido, lo que prueba la existencia del eje sémico inmovilidad/movilidad, simbolizado por él; dicha movilidad refiere únicamente su condición física.

El influjo del estilo de vida estadounidense asociado con el TLCAN, nocionalmente tiene incidencia en aspectos culturales de los actantes. Son significativas las referencias lexemáticas del cuñado de Lauro, las cuales confieren importancia a lo material como es la casa y el hecho de tener tres coches, uno de ellos es marca Isuzu, cuya empresa, en la década de 1970 se abrió al mercado internacional, siendo Estados Unidos su primer distribuidor. Ese mismo sello cultural estadounidense, se reporta con la imagen del centro comercial al que acude el protagonista con Adela, es la Plaza Inn (primer centro comercial creado en México al estilo de los *malls* estadounidenses); el hecho de que los hijos de Lauro y su amiga hablen algunas frases o palabras en inglés; que Valeria domine ese idioma. Lo expuesto puede considerarse un anclaje temporal y cultural que habla de una época en la que la tecnología y la importación de la música extranjera, específicamente el rock, ciertas formas de vestir y estilos de vida, además del cine de factura hollywoodense, permean con mayor impulso la cultura nacional.

La construcción sintagmática de las referencias expuestas nos llevan al campo de lo identitario, se refuerza gracias a la morfogénesis del sistema sémico manifiesto en algunas frases detectadas en párrafos anteriores, sobresalen: “Nos va a ir de maravilla”, “Vamos para arriba”, “Estamos viviendo un nuevo orden mundial” y “Somos el prototipo de la belleza”. Dichos registros lexemáticos, por el contexto discursivo y sociocultural en que se emplean, connotan orgullo, bien porque ese ‘nuestro’ participa de circunstancias sociohistóricas que se extienden al ‘yo’, ‘él’, ‘ellos’ o ‘nosotros’. Los lexemas “maravilla”, “arriba” y “belleza” responden a un funcionamiento extrafrástico, permeado por un aspecto emotivo que posibilita externar conformidad o legitimación del sistema económico imperante y de las nuevas condiciones sociales en que se vive. El sintagma “Nos”, pronombre tónico de la primera persona del plural, además de los verbos: “Vamos” “Estamos” y “Somos”, refieren un colectivo amplio o un gran sector social, por su carga semántica son unidades de significación que modelizan ante Lauro la otredad y generalizan una identidad de lo “otro”.

La formación social del México que le describen a Lauro es capitalista, se trata de un capitalismo dependiente de otras sociedades capitalistas, principalmente la estadounidense y en menor medida, es un tipo de relación subordinada a las grandes potencias tecnológicas. Cros (1986: 255, 256) sostiene que lo anterior es rasgo de la dominación y el poder ejercido en una sociedad dada, en donde se reproducen las superestructuras ideológicas, en el caso del filme, el modelo económico neoliberal que en México, como en muchos países latinoamericanos, ha suplantado al antiguo ideario.

En adelante, abordamos aspectos ideológico-políticos. El encuentro y el diálogo que sostiene el protagonista con Alberto (su mejor amigo), recrea el recuerdo del Halconazo y los 20 años que permaneció “dormido”. A partir de ahí Lauro se entera que México se rige por políticas neoliberales, que el TLC abrió las puertas de la posmodernidad, desea tener claridad de todo lo ocurrido, es el caso de la caída del muro de Berlín y la Perestroika. Su amigo, titubeante, lo pone al tanto al exponer que después de la marcha del 10 de junio: “El gobierno canceló toda posibilidad de diálogo”. Lauro pregunta: “¿Qué dijeron los periódicos? Alberto responde: “Verdades a medias. Se ha escrito un poquito más que del 68, pero todo tamizado”.

Como parte de la actualización, Alberto entrega a Lauro un libro de José Agustín (la contraportada, nos da cuenta que se trata de uno de los tres tomos que forman parte de la *Tragicomedia Mexicana*) y una película de Jorge Fons. Los dos –escritor y director de cine–, se consideran creadores críticos. Lauro recuerda los métodos y armas utilizadas por el gobierno para combatir al movimiento estudiantil, lo que recae en una evidente afectación emocional. Se entera que algunos compañeros no corrieron la misma suerte que él, esa generación subversiva fue ensombrecida y los medios de comunicación controlados.

Con Alberto abordan temas de la Guerra Fría, en particular tocan aspectos que conciernen a los gobiernos de Fidel Castro y Gorbachov, el triunfo de Vietnam sobre Estados Unidos, la desaparición de la Unión Soviética y del partido comunista, del cual eran simpatizantes. Además de la entrada de Rusia a la economía de mercado, lo que es recreado por el amigo cuando comenta: “Hay un comercial de Zapatos Canadá bailando en la plaza roja” y ahora los Rusos “Andan de pingos de los gringos” y “Es imposible saber lo que pasa en todos lados. Han sistematizado la desinformación con antenas parabólicas, con computadoras” y con un tono más suave añade: “La bronca ahora es con el petróleo, con la contaminación”.

Lo último se refuerza lexemáticamente en otra secuencia, Sonia y Adela se encuentran preparando un oficio que han de entregar gestionar la presentación de una obra de teatro, cuyo contenido se da a conocer por mediación de la hija de Lauro: “La obra teatral titulada Ecoensistemas, en la cual mostramos los problemas y la crisis ecológica por la que estamos pasando, no sólo en el país, sino en el mundo entero”. Esto se vigoriza gracias a las enunciaciones que emiten Sonia y su novio, mientras llevan a cabo los ensayos de dicha obra:

Armando: ¿No sé qué me está pasando?

Sonia: Respire profundo, la contaminación está ocasionando trastornos físicos a todo ser vivo en la tierra [...] hasta los pájaros sienten ataque de tos (al mismo tiempo le coloca una mascarilla de oxígeno a su interlocutor).

Armando: Gracias, venía por el eje vial, pasaron dos o tres camiones y no supe de mí. Gracias por haberme recogido. Afortunadamente usted está preparada.

Sonia: No sólo estoy preparada. He prevenido al gobierno, pero ellos en lugar de actuar me tiene amenazada si divulgo la noticia (y con la mano señala que le cortarán el cuello). Ese no es el primer caso de polución sanguínea en la ciudad.

Esto se redondea semánticamente cuando en otra secuencia Daniel sugiere: “Lo que deberían de hacer es ponerse guapas e ir a ver a un empresario”. Aunque les aclara: “Tengan en cuenta que en la delegación las van a ver cuatro gatos”. Al respecto Sonia replica: “Con este tipo de obras no va ha ser fácil”, y Adela complementa: “No, pero la libertad tiene su precio”. Su interlocutora remarca: “A mí ya me urge empezar a ganar dinero”, y su amiga añade: “Mientras no estrenemos la obra, de dónde, porque no creo que te quieras meter a trabajar de oficinista”. Lo expuesto cobra sentido, en la misma secuencia, Sonia propone que adapten la obra para hacer un musical, Adela objeta que no hay manera de suavizar la obra para que tenga aceptación.

En otra secuencia Lauro manifiesta que le cuesta trabajo asimilar y entender los cambios que se acontecidos durante su hospitalización. ¿Pero cómo hacerlo?, Alberto que vivió ese proceso de transición no es capaz de explicar con claridad lo ocurrido. No obstante, le pone al tanto del sismo de 1985.

A pesar de que el ejército tenía todo acordonado, disque para evitar el pillaje, al pueblo, digo al pueblo, pueblo, le valió madres, con cuchillos, con palas, con las manos fuimos a sacar gente de los escombros. Te acuerdas de nuestra cantaleta, el pueblo, unido, jamás será vencido. Gobernamos la ciudad.

Acto seguido, Alberto y Lauro corean: “El pueblo, unido, jamás será vencido”, Lauro que hasta ese momento tenía que ser empujado por su amigo para mover su silla de ruedas, ahora con visible energía él mismo la mueve y lo hace con tanta velocidad que pierde el control, sorprende a una pareja que camina asida de la mano, al tiempo que los separa.

Cabe decir que el sistema sémico de los enunciados presentados devela una importante carga de significación, en el texto fílmico se percibe la presencia de una memoria colectiva, sobre todo durante la plática que sostiene Lauro con su amigo, persisten elementos ideológicos y morales específicos que son huella indeleble en sus prácticas discursivas y no-discursivas. Alberto se abre paso con la remembranza de sus años combativos, esto es ensombrecido porque pretende mostrar una posición contrahegemónica, esa noción se difumina ya que termina reproduciendo posiciones oficiales que anunciaban a México como un país unido y comprometido por bien de la patria, lo que nos remite nuevamente al eje sémico hegemonía/contrahegemonía detectado en el primer apartado.

Se trata de una combinación entre la lucha estudiantil y el tránsito mundial hacia el neoliberalismo. Alberto conserva los sintagmas fijos: “Al pueblo, pueblo” y el canto animado de la consigna: “El pueblo, unido, jamás será vencido” (que con amplitud hemos analizado en el primer apartado), ambos tienen la función sémica de referir el marco histórico y geográfico del enunciante, de exponer elementos vivenciales que son emitidos por el sujeto de manera consciente o no, además de mantener estrecha relación con una microsemiótica bien delimitada que apunta al socialismo. Cros (1986: 27-28) afirma que no todos los sintagmas fijos nos proveen de información en la misma medida o proporción, algunos remiten a microsemióticas amplias o más difíciles de precisar. En este caso, el sistema comunicacional de Alberto, desvela un campo sémico de lo político, que da indicios de las formaciones ideológicas y sociales afines al protagonista.

En lo que a Lauro respecta, es posible detectar que el plano narrativo tiene relación con el eje sémico movilidad/inmovilidad, ahora desde un aspecto racional e ideológico, habiendo recuperado el habla, resume su sentir ante las circunstancias sociohistóricas imperantes: “Es como si hubiera despertado en otro mundo”. Los temas por los que se interesa y su deseo de saber lo que pasó durante su convalecencia, enuncian rasgos ideológicos que responden a una identidad socialista.

Los desplazamientos de las posiciones ideológicas expuestas remiten al eje sémico pasado/presente, operan gradualmente, aunque en este caso el lapso de tiempo transcurrido fue relativamente corto (veinte años). Claro, si consideramos que para Lauro no hubo un avance diacrónico en su biografía temporal, sino una ruptura sistémica por el coma que lo mantuvo al margen de la realidad. Lauro es un signo hegemónico y una entidad semiótica importante, constituye el eje a través del cual se actualiza el conflicto de dos tiempos y en un aspecto más amplio, entre dos sistemas nocionales.

I. Padre ausente, orden familiar como analogía del poder estatal y desvanecimiento de la figura paterna

Lauro se renueva con el impulso de la actividad kinestésica, le parece que sólo durmió una noche y resucitó como lo creen amigos y familiares, en una sociedad que se olvidó de la lucha social y de los ideales de libertad y justicia, su círculo social inmediato se conforma de personalidades acríticas ante la vida posmoderna, globalizante y neoliberal. Desde ese momento se suscitan divergencias con sus allegados, el punto de quiebre se genera en una reunión familiar, mientras su cuñado Toño confiesa con un gesto de orgullo, que tiene una bonita casa y tres coches; con un cambio de semblante exclama: “Lauro, ahora creo en Dios”. Lauro pregunta con ironía: “¿Y por eso te metiste a trabajar en el gobierno?”

No había otra opción, aunque lo digas en ese tono, no lo estamos haciendo tan mal. Creo que es la única forma de que este país progrese. Además, otra cosa: Salinas, yo creo que es el mejor presidente que hemos tenido desde Cárdenas.

Lauro, molesto, critica y pone en cuestión al cuñado: “Basta con mirarte para saber que estás hecho un burgués [...] Olvidaste tus principios. Qué fácil te llegaron al precio. Tú, el más rojillo de todos, eres un traidor”. El protagonista arremete por la comparación que hace Toño entre Carlos Salinas y Lázaro Cárdenas. La discusión sube de tono y la reunión se rompe, no obstante, en una de las últimas secuencias del filme, el cuñado continúa con su justificación al expresar: “Yo también me puse muy necio [...] y he vivido dándome de golpes en la cabeza justamente por defender esas ideas”, además, “Tienes una ventaja, [...] durante estos veinte años no has tenido que contemporizar con las fuerzas políticas de este país [...] Sigues pensando como hace 20 años”. Lauro responde: “Sin embargo, yo estoy seguro que cuando me

muera, voy a seguir pensando y sintiendo exactamente lo mismo”. La ruptura generacional de Lauro con sus hijos es de un orden cultural, de ahí que las relaciones con su familia y amigos se tornen cada vez más tensas; su hijo arguye el malestar que significó su regreso: “¿Sabes una cosa manito? [...] piensas como viejito. Contigo no se sabe, o eres el chavo de veintitantos años que pusieron a dormir o eres el hombre de cuarenta y tantos que despertó, o el anciano que representas”.

El sistema semiótico de las escenas que anteceden, devela la existencia de polarizaciones derivadas del signo fronteras ideológicas, el mismo que irá definiendo a lo largo de la diégesis la función actancial de Lauro, su familia y amigos. Su cuñado Toño se asume como parte del gobierno, legitima al presidente y justifica su administración, de ahí las frases que emite: “No lo estamos haciendo tan mal”, “Es la única forma de que este país progrese” [...], “Salinas es el mejor presidente que hemos tenido”.

El sintagma “No lo estamos haciendo tan mal” hace implícita la frontera ideológica que separa a Lauro de su cuñado Toño. El sintagma “Es la única forma de que este país progrese” permite argumentar algunos ángulos interpretativos. Se puede tomar como un complemento significativo que connota ‘justificación’ ante Lauro por su nueva vida, en donde sobresale el beneficio económico que le reporta pertenecer a la administración pública. Esta diferencia sémica, es signo discursivo que permite la modelización de la mismidad y al mismo tiempo la otredad, se distingue además por mediación del sema “estamos”, que puntualiza a la primera persona del plural (nosotros/nosotras estamos) del presente del indicativo, pero también le atribuye al sujeto(s) una determinada cualidad o estado que es considerada por el cuñado de Lauro.¹⁴⁸

El cuñado encarna la disjunción que le aleja de Lauro. Para ilustrarlo retomaremos algunas de sus expresiones lexemáticas: “Yo también me puse muy necio”, “He vivido dándome de golpes [...] por defender esas ideas” y “Durante estos veinte años no has tenido que contemporizar con las fuerzas políticas de este país”. Las locuciones de Toño connotan ‘reproche’, se concentran en el lexema “Necio”, incluido en la frase: “Yo también me puse muy necio”, su materia de expresión se concentra en el signo negación porque describe una actitud o un sentimiento, relacionado con un punto de salida que es la no aceptación de lo nuevo, lo que abarca a la propia familia y que en contrapartida representa la defensa del yo.

¹⁴⁸ Al respecto se puede consultar <https://dle.rae.es/estar>

Ambos casos remiten a una zona clara que revela la identidad y rasgos ideológicos del yo y del ellos. Las fragmentaciones respectivas de la mismidad y la otredad responden a un juego especular, ya bien a una sistemática de la inflexión que por otra parte, está explícita al nivel del enunciado.

Por su estructura sintáctica, las locuciones de Lauro hacen evidentes los cualificativos explícitos del rechazo a lo institucional o lo oficial, toda vez que su sistema sémico o de significado nos remite también a la ‘resistencia’ por no aceptar aquello que provenga del gobierno. Nocionalmente responde a una afrenta y reclamo, como se expuso en líneas anteriores, Lauro denuncia que fue golpeado por uno de los halcones, responsables de reprimir la manifestación del 10 de junio de 1971. La molestia responde al hecho de que su cuñado y amigos dejaron de creer y luchar por sus ideales, ahora son apolíticos o están bajo el cobijo gubernamental, sea para evitar represalias por su vida pasada o por el aliciente económico.

Para sustentar la oposición ideológica y política, basta decir que el protagonista no acepta el modelo neoliberal, el cuñado en cambio asume esa situación por los beneficios del consumismo y su propio bienestar económico. El cuñado Toño, nocionalmente difunde la convivencia social armónica y de respeto por las instituciones, al tiempo que reproduce el ideario del nuevo proyecto de nación. El sistema semiótico de las escenas expuestas constituye un campo sémico de lo político, agrupa los signos individual y colectivo. La esfera de la lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida, origina un desplazamiento que va de lo colectivo al individualismo posesivo o liberal; las anteriores posturas ideológicas como móvil de la acción social colectiva, han perdido vigencia, lo que se significa por un cambio epistemológico. El presente es asociado con un periodo de sujeción ideológica, las posiciones contestatarias han sido neutralizadas por un modelo de actuación neoliberal impulsada desde el institucionalismo. Se puede determinar la existencia de una configuración semántica articulada sobre el sistema nocional de la ruptura, con ello su respectivo opósito que como signo hegemónico representa Lauro *versus* la metamorfosis de lo político y lo ideológico encarnada por sus coetáneos.

Como se hace notar párrafos arriba, la disjunción también se extiende hacia su hijo Daniel. Recordemos cuando le dice a su padre: “Piensas como viejito”, amén de otra divergencia, identificada cuando le muestra a Lauro un ejemplar de la revista *Proceso*, que con cierta denostación la describe como una publicación de buenos chismes políticos y de

políticos, pero notable por tener entre sus páginas a Boogie el Aceitoso. Esto configura una frontera ideológica que lo separa de su papá, se trata de un medio de comunicación con orientación ideológica de izquierda, por su origen subversivo y contestatario ante el régimen político imperante, corresponde a la visión o adscripción política de Lauro. La frontera que se dibuja entre Lauro, su hijo y el cuñado, remite de nueva cuenta al eje sémico: inmovilidad/movilidad representado por el protagonista, pero ahora desde el báculo ideológico.

En cuanto a la relación de Lauro con su exesposa Alba, es posible plantear otra forma de divergencia.

Lauro: Sé que estás viviendo con un hombre.

Alba: Se llama Rogelio, es un gran tipo.

Lauro: ¿Y cómo vas a decirle que tu marido despertó y que vas a vivir conmigo? [...] Yo entiendo que te haya hecho falta un hombre y lo acepto, pero ya estoy aquí, y tu eres mi mujer.

Alba: Ya no soy tu mujer [...] Nosotros somos otras personas, hemos cambiado.

Alba se rehúsa a seguir hablando del tema, en otra secuencia se la mira conviviendo con la familia, a quienes entrega regalos que trajo de su viaje por el Amazonas. Hasta ese momento ignoraba la recuperación de Lauro y su retorno a casa, así que improvisa y le entrega como presente una calavera que en realidad había traído para ella.

La resistencia del protagonista ante prácticas sociales que no coinciden con sus valores éticos y morales, le llevan a reflexionar que ser coherente y respetar sus ideales es algo invaluable que sus cercanos no han podido conservar. Esto se refuerza cuando manifiesta que él se parecía a Mick Jagger –vocalista del grupo Rolling Stones– y tararea la canción *I can't get no (No puedo tener satisfacción)*. Las confrontaciones comienzan a tornarse más caóticas, recordemos que Daniel le comparte a Lauro su deseo de raparse. Por ello su respuesta: “Tu te rapas y te las ves conmigo”, el hijo insiste y asegura que lo hará, el padre arremete: “Te lo advierto Daniel”. El hijo lo confronta y estando muy cerca de su cara le grita: “¿Qué? ¿Vas a castigarme?”. Lauro expresa: “Por su puesto, para eso soy tu padre”. Su interlocutor lo vuelve a retar al agregar: “Sí, ¿Cuándo me has pagado el dentista? ¿Cuánto apuestas?”, y se despide al tiempo que empuja la silla de ruedas en la que está montado Lauro.

En otro momento, el protagonista se muestra colérico porque no encuentra sus discos de música, comienza a tirar al piso los que no le pertenecen, eso detona una discusión con sus

hijos, Daniel interpela: “¿Qué te pasa hijo? Tus pinches discos los tiene mi mamá”. Su hija Sonia cree que es una falta de respeto que destruya discos que no son suyos, llama la atención de su abuela para comentarle: “Tu hijo no se mide. Ve el desmadre que armo en mi cuarto”. La abuela que recién llega, desconoce lo que pasa y pregunta el porqué del reclamo, Daniel responde: “Porque el señor desde que llegó se siente el amo [...] Lo único que ha hecho es imponer su estúpida autoridad, y no se le ocurre pensar que para nosotros siempre ha sido un Bulto, un estorbo. [...] Mejor se hubiera quedado dormido”. Lauro replica: “Eso es lo que hubieras querido Danielito”. La abuela pide que paren la discusión, el nieto con gran vigor exclama “¡Aaaaaah!”. En la siguiente escena, el hijo aparece rapado, lo cual refuerza su posición de confrontación con su padre.

En una escena posterior Lauro encuentra a Sonia besándose y acariciándose con su novio en uno de los sillones de la sala. La posición del padre es enérgica: “Sólo eso me faltaba, que en mi propia casa, mi hija se acostara con cualquier imbécil”. Ella contesta: “En mi casa, puedo hacer el amor con quien me dé la gana, guárdate tus prejuicios”. En medio de la discusión llega Daniel y defiende a su hermana, Lauro le responde con una bofetada. De inmediato el hijo aclara: “No te la devuelvo, no porque seas mi padre, sino porque estás hecho una piltrafa”. Lauro, visiblemente frenético, les advierte que desde ese momento él tomará el control de la casa y de la familia, que si no están de acuerdo se pueden ir. La advertencia incluye a su propia madre. Todas las afrentas verbales y físicas entre Lauro y su familia, acentúa más la barrera ideológica, cultural y moral existente, se abre una brecha entre ellos, la casa que tenía gran dinamismo va quedando vacía. En otro momento, rompe el vínculo sentimental con su novia Adela. Su madre ahora es su única compañía.

La morfogénesis de las escenas presentadas develan que para la familia, nocionalmente, Lauro simboliza una visión moral y política anquilosada, se niega a actualizarse para dejar de ser, ante los ojos de sus cercanos, un Bulto anacrónico incapaz de hacer una tregua a fin de establecer nuevos vínculos entre lo viejo y lo nuevo. Lo dicho vuelve a constatar el eje sémico pasado/presente, la carga sémica proveniente de elementos visuales y lexemáticos hacen evidente sus diferencias, sean de orden político, ideológico o moral; los familiares son apolíticos, no se preocupan por las luchas sociales, la patria o la nación, sino por sus propios intereses.

Hay un indicio que permite sostener que no en todos los aspectos los cercanos a Lauro son neoliberales. Existe una gran unión familiar, además metonímicamente la conformación familiar puede entenderse como una pequeña nación, en donde la abuela es la cabeza y el resto de los miembros simbolizan a los ciudadanos que siguen su guía. Para ellos, el protagonista no representa una figura paterna, ni mucho menos de autoridad. Recordemos cuando Lauro en voz alta increpa a sus hijos, asumiéndose como la persona que detenta poder y control en el hogar. Ante los demás su discurso no resulta ser efectivo, la autoridad de madre y abuela hacen contrapeso. Recordemos que Alba rechaza al protagonista aclarando que ella rehízo su vida con otro hombre, lo que se agudiza con la calavera que le entrega, es objeto que nocionalmente puede entenderse como simbolismo del término de su relación. Bajo el sentimiento de traición, Lauro sale de casa con el orgullo herido, supone que todo es producto de una tradición moral, según comenta Roger Bartra.

El hombre mexicano sabe que la mujer –su madre, su amante, su esposa– ha sido violada por el macho conquistador, y sospecha que ha gozado e incluso deseado la violación. Por esta razón ejerce una especie de dominio vengativo sobre su esposa, y le exige un autosacrificio total. Surge así una típica relación sadomasoquista, en la cual la mujer debe comportarse con la ternura y la abnegación de una virgen para expiar su pecado profundo: en su interior habita la Malinche, henchida de lascivia y heredera de una antigua tradición femenina. No es difícil encontrar en las canciones mexicanas las huellas de esta dualidad: es muy frecuente la mezcla de una veneración total a la mujer amada con un ardor y un rencor profundo por causa de la hembra traicionera (Bartra, 1986: 182).

Ante la mirada de familiares Lauro como actante es un antisujeto, en términos de Greimas (1997) encarna antivalores. Recordemos que su salida ante los problemas de inadaptabilidad es por mediación de la violencia, es decir, una actitud poco civilizada o irracional. Basta con citar que antes de la recuperación de Lauro, la abuela era cabeza de la familia, con la llegada de su hijo, se da una revuelta interna, él intenta usurpar ese poder, ejercerlo de facto, ya bien imponiéndose, sin consensar con la familia toma el aparente control de la casa y de quienes habitan en ella. Esto tiene estrecha relación con la primera parte de la película, se activa nuevamente el eje sémico hegemonía/contrahegemonía, aunque cabe resemantización de la dicotomía, Lauro pasa a cumplir la función violenta que simbolizan los halcones como representantes del estado, en contrapartida, la familia del protagonista es liberal, su líder es flexible, amorosa y condescendiente con todos, en modo análogo, la familia representa el

carácter pacífico de los manifestantes. Lo anterior refuerza la noción de que Lauro representa una ideología anacrónica, lo cual activa nuevamente el eje sémico pasado/presente.

Por su función actancial, Lauro considera a sus allegados, sobre todo a sus hijos, como antisujetos, son irrespetuosos, desobedientes y neoliberales. No les importa la historia reciente, el curso del presente lo vive con cierta despreocupación y ligereza. No olvidemos que Sonia y Daniel son los consentidos, chiqueados en exceso y malcriados por la abuela, según expresan Valeria y Lauro. Por su parte, Alba recibe en casa a su hijo, festeja que se haya rapado la cabeza, lo que contraviene una pretendida autoridad de Lauro.

Es evidente la connotación de ‘rechazo’ que tiene Lauro hacia ellos, eso remite a una búsqueda de autoridad mediando la imposición en el seno familiar. Lo anterior se sustenta con lexemas y frases incorporados en los diálogos que sostiene con sus hijos. Cuando refiere que el novio de Sonia es un “imbécil”, en donde dice a Daniel: “Te lo advierto”, “Te las ves conmigo”, “Soy tu padre”. Se añade el momento en que expone a su exesposa “Vas a vivir conmigo”, “Eres mi mujer”. El barómetro que sintetiza lo que para la familia representa el protagonista se activa durante una plática entre Adela y Elena, quienes se refieren a Lauro como el monstruo que se encerró en su jaula.

La familia de Lauro como sujeto transindividual, devela una carga sémica importante a través de las frases citadas: “Tus pinches discos los tiene mi mamá”, “Ve el desmadre que armó” “En mi casa, puedo hacer el amor con quien me dé la gana, guárdate tus prejuicios”, “Desde que llegó se siente el amo [...] Lo único que ha hecho es imponer su estúpida autoridad”, “Para nosotros siempre ha sido un Bulto, un estorbo. [...] Mejor se hubiera quedado dormido”, “Estas hecho una piltrafa”. Esas expresiones son nociones modelizantes, por las circunstancias en las que se emiten demeritan a Lauro como padre, lo que remite a una connotación peyorativa o denostativa.

Sobre la canción I can’t get no, que tararea Lauro ante sus hijos, como intertexto es un “condensador semiótico”, tiene la función sígnica de exponer el sentir del protagonista, que entendemos tiene que ver con estar en un mundo donde no cabe, lo que se relaciona nuevamente con el eje sémico inmovilidad/movilidad, desde un enfoque ideológico que a estas alturas lo determina como sujeto transindividual. El sistema sémico del intertexto responde a un funcionamiento extrafrástico, está definido por un aspecto emocional, a través del mismo se transcribe su inconformidad y rechazo. Esto remite ficcionalmente a su tiempo y abre una

rendija para explicar su gusto por la música que, responde a una cuestión política que por añadidura lo definen identitariamente. Esto se relaciona estrechamente con su imagen, es decir, su gusto por llevar el pelo largo como lo portaban en aquellos años algunos rockeros, cantantes de música de protesta y disidentes del sistema político. De ahí la negativa a que su hijo se rape, si bien al hacerlo no sólo contraviene su autoridad, se marca la distancia ideológica y cultural que los separa.

Bajo el seguimiento puntual de algunas secuencias, podemos afirmar que desde que Lauro se encuentra en el hospital, asistido por sus hijos y Adela, se refieren a él como “Bulto”, y no como papá. Esa mutación refiere el tránsito de la personalidad de Lauro a su cosificación. Será hasta su despertar que lo llamen Lauro. El desvanecimiento de su autoridad como figura paterna, acontece durante su hospitalización y se radicaliza en la convivencia con familiares. De ahí que gran parte de las acciones violentas del protagonista, tengan como fin la construcción o restablecimiento de su autoridad.

La frontera ideológica que como signo hegemónico se ha construido entre las dos semiosferas, describe una lucha por la defensa del yo y del nosotros, representado por Lauro y por su familia respectivamente. Ambos casos remiten a una zona clara que revela la identidad y rasgos ideológicos del yo y del ellos. Esto se aclara con la presencia constante en Lauro de los posesivos en primera persona, primera persona del singular y los pronombres personales “Eres mi hija”, “Eres mi mujer”, “A mí me decían que me parecía a Mick Jagger”, “Yo estoy seguro de que cuando muera voy a seguir pensando lo mismo”. El uso que hace Lauro del yo evidencia un discurso sobre sí mismo. Las relaciones que establece con sus destinatarios se dan desde esa proyección del yo que como sujeto transindividual, autoafirma su identidad y sus posesiones. De esta manera, observamos que las fragmentaciones respectivas de la mismidad y la otredad responden a un juego especular, o bien, a una sistemática de la inflexión que por otra parte, está explícita en la morfogénesis de los enunciados.

Resulta imperioso puntualizar la función sígnica y actancial que comienza a desempeñar Lauro en la diégesis, como se comentó, es un factor de división o ruptura entre el mundo posmoderno y el pasado. El código visual permite reforzar su producción de sentido, en una secuencia del filme la cámara muestra en primer plano una pareja que tranquilamente camina tomada de la mano, el protagonista montado en su silla de ruedas, a gran velocidad, pasa por en medio de ellos y los separa.



Fotograma de la película

Esa discrepancia resemantiza la dicotomía identificada en escenas iniciales, hegemonía/contrahegemonía, para pasar a otro eje sémico, a saber nuevo-orden/vieja-guardia o neoliberalismo/socialismo. La postura radical de Lauro no transgrede el nuevo régimen económico, se limita a criticarlo desde una postura socialista desfasada o anacrónica. En ambos núcleos semánticos el único personaje que se conserva es Lauro, encargado de recoger parte del conflicto de su tiempo, cree que persisten ideas de su tiempo, sin embargo, el mundo donde despierta no reporta el antagonismo capitalismo-socialismo. Recordemos que cuando cayó el muro de Berlín, el gobierno de Estados Unidos expuso que se acabaron las ideologías. Con ello dejan ver que sólo una nueva ideología sería la imperante, el neoliberalismo.

A través de los campos morfogenéticos inscritos en el texto fílmico, es posible identificar el recorrido generativo de la producción de sentido, claramente expuesto en dos agrupamientos que remiten a dos polarizaciones semióticas que se presentan de forma creciente, sea bajo un marco de oposiciones dialécticas o un orden de convergencias de significados que a un tiempo son condensadores nocionales. La primera se organiza alrededor de una transcripción de estructuras de poder, representada por Lauro: movimiento/ausencia de movimiento y poder/resistencia. El protagonista, como materia de expresión, formula el campo sémico de la violencia que agrupa los signos inconformidad, rechazo, negación, imposición, agresión, división y ruptura.

La otra parte de la polarización alude a la familia de Lauro que es menos coercitiva, pese a que en ciertas ocasiones algunos de sus miembros hacen uso de la violencia verbal,

sobre todo cuando se trata de replicar la agresión ejercida por el protagonista. Por mediación de las funciones actanciales de la familia se formula un campo sémico de lo social, que agrupa los signos libertad, posmodernidad, presente, integración y unidad. Cabe aclarar que en ellos impera un sistema social y moral neoliberal, pese a ello, la unidad familiar es el único rasgo que conservan de la moral pasada. De ahí que semánticamente se genere la disjunción de la que participan Lauro y su familia.

En el texto filmico ambas semiosferas, no son representadas como grupos sociales coherentes, es decir, que correspondan a un sólo tipo de estructura económica o sistema de producción (capitalismo, socialismo, comunismo o neoliberal), ni a un único tipo de superestructura cultural. De acuerdo con Cros (1986) esto responde a que la cultura es acumulativa. La pervivencia de elementos culturales y económicos del pasado coexisten con los que son dominantes en una época determinada. Cada sociedad coparticipa de cierto tipo de relaciones (subordinantes, subordinadas, de cooperación, etc.) con otras distintas a ellas y con las que mantiene vínculos diversos. Lauro representa una cultura superada, pero ahora debe adoptar nuevas prácticas sociales y discursivas que provienen de transformaciones culturales, sociales, políticas y económicas.

Al margen de la película, una manifestación de que toda cultura es acumulativa puede interpretarse en la composición arqueológica y cultural de la Plaza de las Tres Culturas, ubicada en el centro histórico de la Ciudad de México. Destacan las ruinas prehispánicas del pueblo Tlatelolca, mejor conocido como el sitio arqueológico de Tlatelolco, a un costado se sitúa la Iglesia de Santiago de Tlatelolco que data de la época Colonial (Virreinal), al fondo se localiza el edificio que fuera sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores construido en la segunda mitad del siglo XX.

La secuencia en la que Lauro acompañado de su novia pasea por el Zócalo de la Ciudad de México, participa de esa orientación de sentido. Lauro aparece en el Centro Histórico de la capital, como actante es un representante de la sociedad mexicana posrevolucionaria. Lo acompaña Adela, que destaca por tener una ideología neoliberal y en segundo plano aparece Palacio Nacional. Su construcción se remonta a tiempos de la Colonia, ahí se encontraba el Palacio de Moctezuma Xocoyotzin, destruido con la llegada de los españoles, sobre sus ruinas se construyó un palacio que sería la casa de Hernán Cortés, hoy día sede del ejecutivo federal. Los *souvenirs* patrios que adornan el espacio provienen de una

práctica social nacionalista, con antecedente en el gobierno porfirista, si bien revestía importancia “para el estado nación, celebrar socialmente las fiestas nacionales ya que sirven para unir a la gente” (Álvarez Moctezuma, 2019: 2).

En un contexto urbano se localizan elementos simbólicos provenientes de distintas sociedades, lo que se manifiesta en modo análogo en el filme, ya que adquiere carga semántica la oposición de aspectos culturales, morales, identitarios, políticos, económicos e ideológicos encarnados por los actantes. Es el caso de Valeria –hermana de Lauro–, quien en ocasiones actúa bajo una moral tradicional y en otras neoliberal. En una visita, amigos de Lauro le proveen de información cuya carga semántica gira alrededor del nuevo modelo neoliberal, aflora los temas de liberación sexual, globalización y posmodernidad. Entre tanto, uno de sus invitados expone con tono prejuicioso: “¿Te acuerdas de Jesús Rocha? ¡Que le salen los dos hijos maricas!”. Es referencia la secuencia donde el protagonista, montado en su silla de ruedas, pasea por el Zócalo de la Ciudad de México, al fondo se distingue Palacio Nacional, edificación que corresponde a una época pasada, cuyo espacio físico, amén de otras funciones, sirve como cohesionador de prácticas sociales contemporáneas, responden a la celebración de las fiestas patrias como un símbolo de identidad nacional.

El filme transcribe una época pasada y después un presente con transformaciones culturales, económicas y políticas manifiestas progresivamente, amén de ser emergentes propician cambios trascendentales de manera pacífica o coercitiva. Refiere esto prácticas sociales, tecnológicas, nuevas formas de organización social, radicalización de posturas ideológicas, diferencias económicas o culturales, incluso fenómenos que provienen del exterior y que son replicados por una determinada colectividad (migración, invasión, imperialismo, aculturación, etc.).

El texto cinematográfico no se reduce a la monosemia de un discurso conceptual. No es válido atribuirle organización coherente a las estructuras textuales y a las formas de representación que reorganizan el desconcierto de la experiencia. Es imperioso describir y precisar los trazados ideológicos que se manifiestan a través de los discursos que permean el texto, pueden resultar contradictorios unos respecto de otros, en tanto derivan de una formación social, discursiva e ideológica determinada. Constituyen la creación de una compleja red de sistemas diferenciados por autoritarismo, dominio o subordinación. En la película la sociedad cohabita en fronteras y umbrales, a medida que los sujetos se movilizan

nunca dejan de cruzarlos. La distancia entre lo espacial y lo ideológico no tiene lugar, pero sí implica conflictos de orden identitario, es decir, enfrentamientos (no necesariamente violentos o físicos).

Cada espacio recrea un conjunto de prácticas culturales discursivas y no-discursivas con determinada carga ideológica concebidas como únicas o distintivas, lo que cobra sentido para la modelización de las dos semiosferas, a saber, Lauro como signo hegemónico, nocionalmente representa un pasado situado en un modelo nacionalista no vigente. Su familia simboliza el presente permeado por un modelo neoliberal. Ambos sujetos transindividuales son fuerzas unitarias y colectivas que dan cuenta de la oposición entre el yo y el no-yo.

II. Reconfiguración en las relaciones interpersonales y familiares

En este apartado identificamos los trazados ideológicos como elementos socioculturales que evidencian el cambio de proyecto de nación en México, en el momento de emergencia de la película. Se perciben a través de la familia de Lauro y en las relaciones interpersonales que sostienen. Iniciamos citando un diálogo que se da durante la comida que celebran en casa del protagonista para despedir a Alba, quien viajará al Amazonas.

Valeria: ¿Rogelio qué opina de que vayas sola y con tantos hombres? ¿No le molesta?

Alba: No, no le molesta [...] espero que le echen una llamada de vez en cuando.

Valeria: Porque mi hermano se hubiera muerto antes de dejar que te fueras.

Daniel: ¿Qué tacto tía?

Alba: En fin cuñada, son cosas del destino. El que se fue, fue él.

Valeria: No, Lauro no se fue, estará dormido, pero ahí está. Aunque a mi me parece bien que hayas rehecho tu vida.

Sonia: ¿Y qué querías? ¿Que siguiera casada con mi papá después de los 20 años que se la ha pasado en coma?

Valeria: No, pues yo hubiera hecho lo mismo que ella. Claro que a mi marido le hubiera molestado mucho.

Daniel: A mi tío le hubiera encantado que te perdieras unos días en la selva o semanas.

Valeria: Que chistosito, si tuviéramos dinero nos perderíamos juntos.

En la misma reunión, Sonia comenta: “Hay, abuela, no seas mentirosa”, los presentes se ríen y expresa a su hermano que es un güey. Otra cosa llama nuestra atención, el novio de Sonia y su amiga llaman a la mamá de Lauro por su nombre, la saludan de beso y no de mano. Adela se dirige al papá de sus amigos por su nombre, todos se comunican con el médico que asiste a

Lauro por su nombre. En la secuencia donde Valeria y su familia visitan a Lauro cuando se encuentra en casa, antes de tocar el timbre advierten a sus hijos: “Le dan un beso a su tío y se me van a jugar con el Nintendo”. Al estar frente a Lauro, los padres conminan a los niños más pequeños para que cumplan la orden, ellos se niegan y no besan al tío, de hecho la hija mayor tajante replica: “A mí ni me digan”, los padres aceptan la negativa y permiten que los hijos se vayan a jugar. En otra conversación el tío dice a Daniel en referencia a su novia: “Oye, qué bien se está poniendo la Moniquita ¿eh?”, a lo que el sobrino contesta “Sí, ¿verdad?”.

En otro momento, en el hospital, Adela comenta a Sonia: “¿Ya viste cómo se está poniendo tu papá?”, Sonia contesta: “Se le está parando”. En otra escena, la hija le avisa a Lauro que su amiga será quien lo lleve a la hidroterapia. Lauro se niega y Adela expresa: “¿A poco te da miedo ir conmigo? Si no te voy a comer, papacito [...] hace unos meses te tenía a mi merced”, al tiempo que casi lo besa en la boca. En una secuencia posterior, Lauro molesto sale de la casa porque entiende que no podrá recuperar su relación con Alba. La hija va a buscarlo y al encontrarse trata de confortarlo al decirle: “¿Quieres que nos vayamos a emborrachar juntos?”, responde: “Eres muy bonita Sonia” y se dan un beso en la boca.

Más adelante Lauro aparece en una discoteca, en primer plano se observa una pareja de mujeres besándose, se puede distinguir a Daniel acariciando los senos de su novia, al mismo tiempo con voz suplicante, trata de convencerla para que tengan relaciones sexuales: “Te deseo”, “Quiero tenerte en una cama y encuerarte”. Ella se niega, supone que después de eso él perderá el interés por la relación; teme que se contagien de SIDA (Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida), él repone que para eso hay condones. Más tarde el deseo del hijo de Lauro se cumple, gracias a que Adela les presta su departamento. La toma que lo representa es filmada en primer plano y a media luz, aparecen intimando desnudos. En la misma escena de la discoteca de manera muy provocativa Adela baila descansando su cuerpo sobre Lauro, le da un beso en la boca y expresa: “Bienvenido al mundo”. Lauro se queda unos segundos inmóvil, después sonríe, aplaude emotivamente al tiempo que se mueve al ritmo de la música del lugar. Como complemento de las tomas filmadas en primer plano, aparecen personas bebiendo y bailando sensualmente. En segundo plano se percibe una pareja (hombre y mujer) que se besa y se toca efusivamente.

El ensayo de la obra de teatro que montarán algunos de los actantes, es afín con lo antes dicho, en la secuencia aparecen en pantalla niños jugando y disfrutando del ensayo, ante

ellos, una vez terminada la práctica, Adela expresa a Sonia: “Tendrás que enseñar una chichi o las dos” para atraer público. Al tiempo Armando, novio de Sonia, la acaricia provocativamente. En otra secuencias, mientras intentan hablar con la abuela para informarle que Lauro despertó, Adela comenta: “Sonia te dará una gran noticia” ella objeta: “¿No estarás embarazada?”, la nieta aclara que no está encinta, se presume que la abuela implícitamente reconoce que su nieta tiene una vida sexual activa.

Al analizar lo citado, es evidente que las conversaciones y las interacciones dentro de la familia de Lauro, proporcionan elementos lexemáticos y visuales que denotan, sin importar las jerarquías familiares (tías, sobrinos, abuela y ex nuera), que todos se hablan con el pronombre informal tú. Recordemos que los nietos tienen una relación estrecha con la abuela y en ocasiones parece que se tratase de una amiga con la que no median formalismos para relacionarse, se trata de un cambio de paradigma social que se extiende a todos los actantes.

Nótese que la relación de la familia del protagonista con el actual marido de Alba, no sería bien vista de acuerdo con la moral de épocas anteriores, pero en la película se practica de una manera armoniosa y afectiva. El beso que Lauro da a su hija tiene importante carga semica, no parece que dentro de la familia sea una tradición que los padres besen de esa manera a los hijos. En las circunstancias y el contexto en el que se da, nocionalmente representa un beso cálido que busca conciliar la relación familiar. Eso no quita que se transgredan convenciones sociales representadas en el cine o en otras manifestaciones artísticas o bien, en la mayoría de las familias mexicanas.

Por otro lado, la composición de las tomas expuestas tiene diversos elementos sígnicos que guían la producción de sentido. El código visual pone en relieve el hecho de que Sonia y su novio se toquen sensualmente en su casa y durante los ensayos de la obra de teatro, sin importar la presencia de otras personas; la manera en la que Adela baila con Lauro y el beso que se dan, además de su posterior relación; cuando Daniel acaricia públicamente a su novia; las mujeres que se besan en la discoteca y en el mismo lugar, la pareja que se toca y se besa mientras bailan.

Lo citado conduce al terreno de lo moral, producto de un cambio cultural. Las secuencias refieren rasgos ideológicos que se perciben a partir de indicios descriptivos insertos en la estrategia cinematográfica, las tomas se realizan en primer plano, por su disposición, se pueden tomar como anclajes culturales y vectores estructurales que marcan el cambio en las

pautas morales de los actantes. La significación de las tomas y sus planos, se encuentran estrechamente vinculados con la banda sonora, los códigos lingüísticos y la imagen. Al integrarse los tres elementos codiciales, codifican/decodifican la realidad social de la familia de Lauro perteneciente a un sector social específico.

En lo general, los signos que conforman los códigos orales, sonoros y visuales, se pueden entender como ideosemas, sobre todo la secuencia que corresponde a la discoteca, su carga sémica deja ver que se trata de una práctica social liberadora, evidencia de manera particular que las mujeres luchan por autoafirmarse, la carga de significación se concentra en el signo liberación sexual. Lo anterior se corrobora con la relación que sostienen Lauro y Adela. Recordemos que es amiga de sus hijos, lo que sería inapropiado si consideramos la moral de un tiempo pasado, pero como se aprecia en el filme, ahora tiene aceptación social; su relación amorosa no es un elemento que sume a la crisis familiar, por el contrario, Adela es medidora para que Lauro se incorpore a las nuevas condiciones sociales y culturales. La estructura sintáctica refuerza la idea de que en la familia de Lauro impera un espíritu juvenil, que connota 'libertad' y 'ruptura' con las convencionales sociales de antaño. Esto se constata con el rechazo al matrimonio de Daniel, Sonia y Adela; cuando Daniel abandona la casa y Sonia decide irse a vivir con su novio, para celebrarlo hacen una fiesta a la que asiste toda la familia.

La ruptura cultural nos conecta con el eje sémico pasado/presente, toda vez que se va de una idea tradicional de la familia mexicana a la modelización de una familia que se guía por los cánones del neoliberalismo, es argumento que conduce nocionalmente gran parte del núcleo sémico. Esto es representado a través de los conflictos intergeneracionales, se matizan en algunos casos cuando la generación más joven, muchas de las veces al margen de los adultos, deciden tomar las riendas de su vida, además de contar con el apoyo económico y moral de familiares condescendientes. Desde la narrativa filmica, se despliega una alternativa ante los conceptos tradicionales de convivencia y de relaciones interpersonales entre los miembros de la familia de Lauro.

La película elabora la representación de una familia mexicana que se aleja de los valores de la hegemonía patriarcal difundidos históricamente por el estado, esto no niega que en la actualidad persista el prototipo de la familia tradicional. En suma, la elaboración de ese nuevo modelo de familia tiene un soporte ideológico. En el texto filmico el principal conflicto

sucede con la llegada de Lauro cuando intenta imponer su ideología que para sus allegados, resulta ser conservadora y desfasada. Las principales líneas argumentales giran a partir del caos familiar, originado con el regreso de Lauro, la separación y ruptura de los hijos con su padre. El filme expone las contradicciones entre tradición y posmodernidad en la familia. Lauro representa a la generación intermedia de mexicanos que crecieron bajo el estado proteccionista y corporativista con auge económico en los años cincuenta y sesenta, así como la llamada paz indivisible, conseguida bajo la imposición gubernamental a base de represión. En cambio, la generación más joven no desea dar continuidad a los antiguos esquemas patriarcales de ese modelo estatal agotado. Los conflictos intrafamiliares y la forma en que se abordan, semánticamente soportan la legitimación de esta nueva manera de vivir en la familia. Existe clara correlación entre esa moderna configuración de la familia y los cambios políticos, económicos y sociales que se dan en México durante la época en la que emerge la película.

La narrativa deja ver cambios en la organización y representación de la familia, donde como ya dijimos, el eje articulador ya no es mayoritariamente el hombre. Las mujeres actancialmente no son amas de casa, o la hija que se encarga de atender a los padres, o la mujer prudente, callada y fiel a un rol tradicional de género. Ahora, son mujeres con seguridad en sí mismas, liberadas y profesionistas que no están bajo el yugo paterno. Adviértase que Adela y la hija de Lauro montan una obra de teatro, el novio de Sonia participa marginalmente, ellas llevan la batuta (hacen gestiones para conseguir permisos y un teatro, ponen el dinero, hacen el guión y dirigen la obra). Es una excepción la hermana de Lauro, representa a una mujer tradicional (ama de casa, supeditada y dependiente económicamente del marido). Alba actúa con firmeza, a tal punto que no teme rechazar a Lauro. El valor protagónico de las mujeres es capital para sacar adelante la nueva configuración familiar y restablecer el orden; las acciones de Adela y Sonia son coadyuvantes para la transformación de Lauro. Se puede hablar de la existencia de un maternaje que como signo, es representado actancialmente por la madre de Lauro, quien cumple una doble función, cuida y procura a sus hijos, procede en igual forma con los nietos y la amiga de ellos.

En la familia de Lauro se lleva una forma de convivencia más democrática, prevalece la pluralidad de opiniones y la singular forma de asumir la vida. Ese cambio se corrobora cuando Adela y el novio de Sonia, no siendo parte de la familia, participan de todo lo que ahí acontece sin distingo. Dicho de otra manera, se va del orden privado de las costumbres a una

vida en donde éstas tienen reconocimiento público. Esta moraleja funciona como un signo optimista de la llegada de un nuevo modelo de nación neoliberal que lleva a sobrepasar las brechas tercermundistas, se supera el estado paternalista para asumir un nuevo orden mundial y su estilo de vida. De ahí que podamos argüir que esa codificación alegórica se articula alrededor de la crisis de la familia y del estado mexicano. Nocionalmente los problemas de la familia se presentan en primer plano, en donde los protagonistas se ven obligados a emprender un intento desesperado para edificar una nueva unidad familiar. Recordemos que la llegada de Lauro resulta ser desestabilizadora, caótica y problemática.

III. Integración y transformación identitaria de Lauro

En apartados anteriores hemos debatido en torno a la recuperación física de Lauro, así como sus manifestaciones ideológicas en cuanto al nuevo México que encontró después de su prolongado coma. En adelante abordamos su proceso de integración en la nueva sociedad. Ponemos énfasis en ese lento, pero seguro camino en la progresiva aceptación del nuevo esquema neoliberal y con ello una inducida transformación identitaria. Uno de los primeros contactos de Lauro con su entorno, deriva de la tecnología del momento (videojuegos, reproductores de música, computadora, etc.), el cambio de apariencia (corte de pelo y vestimenta), la convivencia en la discoteca, en donde se estrecha su relación con Adela. Otro momento cumbre es la escena que tiene como marco el Zócalo de la Ciudad de México, en la toma distintos puestos venden *souvenirs*, en el fondo aparece Palacio Nacional engalanado con rehiletes de luz (blanca, verde y roja) y un letrero que dice “México”. En la misma secuencia Lauro tararea un fragmento del Jarabe tapatío, al tiempo que emula bailar con la silla de ruedas y grita: “¡Viva México! ¡Viva!”

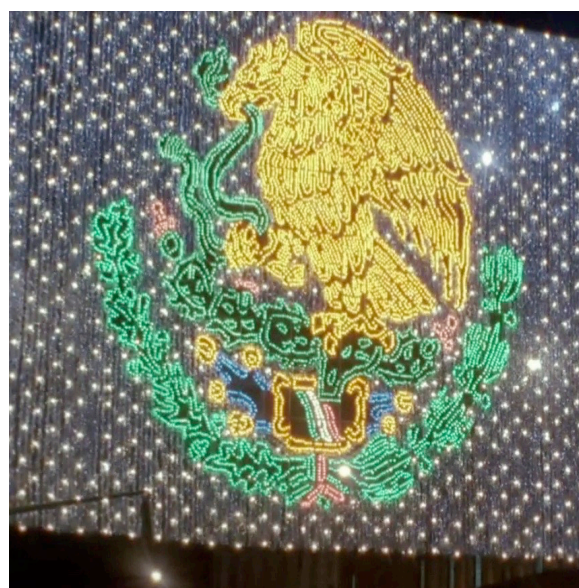


Fotograma de la película

Adela pregunta: “¿Cuándo piensas arreglar las cosas con tus hijos?”, Lauro contesta: “No sé”, ella agrega: “No puedes evadirte Lauro”, “Y, ¿cómo ves a tu México, Lauro?”, él responde: “Maravilloso”, en segundo plano aparece el escudo nacional que al final de la secuencia pasa a primer plano a través de un close-up.



Fotograma de la película



Fotograma de la película

Otro hecho que reporta la incorporación de Lauro a la nueva realidad, surge cuando se propone usar un par de muletas para abandonar la silla de ruedas y buscar trabajo como columnista en un periódico. Más adelante retoma la relación con su cuñado Toño, acción que presenta un elemento altamente significativo. Su cuñado cruza por un pasillo externo la casa de Lauro, quien se encuentra en la sala. El protagonista le llama a su cuñado mediando entre ellos un gran ventanal.



Fotograma de la película

En una segunda toma, desaparece el ventanal que los dividía. Ahora salen sentados al interior de la casa. A manera de disculpa, el protagonista le expresa a su cuñado: “Es que todo fue tan de golpe, tan sorpresivo”, al mismo tiempo le expone sus proyectos y finalmente lo invita a tomar unas copas.



Fotograma de la película

Su primer artículo “La relatividad del tiempo”, es una especie de confesión en la que explica su desconcierto por esa realidad en la que no cabe, el pasado que guarda con nostalgia y que nunca regresará, la incomprensión mutua entre él y su familia. Se pregunta por dónde empezar el encuentro con sus hijos y declara:

A los que no conozco. A los que no eduqué, a los que no vi crecer. No sabré cuáles fueron sus primeras palabras, ni sus miedos, ni sus travesuras. Se me fue su infancia [...] ellos saben más que yo. Me costó trabajo reconocer a la que en ese entonces fue mi mujer y me sentí perdido en el vacío. Hoy, en este presente al que no sé si pertenezco, preservó mis gustos, mis valores, mis ideales.

Al final de la película, Lauro asiste sorpresivamente a una fiesta en casa de sus hijos. Aparece sin muletas, rasurado y rapado. El filme culmina con toda la familia (exesposa y su actual marido, su madre, sus hijos, Adela, su cuñado, hermana y sobrinos) reunida y cantando una canción con ritmo de rap, en ésta se reproducen algunos pasajes de los últimos momentos de esa vida conflictiva.

Para efectuar el análisis del sistema semiótico de las escenas descritas, partimos de un aspecto nocional que atraviesa todos los campos morfogenéticos. Se trata del cambio de actitud de Lauro, relacionado con el eje sémico movilidad/inmovilidad en el plano ideológico, no en el físico. Si tomamos de manera puntual el orden de los momentos expuestos en torno a la metamorfosis que experimenta el protagonista, cabe decir que la composición cinematográfica (primeros planos y close-up) de la secuencia que se desarrolla en el Zócalo de la Ciudad de México, da cuenta del festejo del mes patrio.

De acuerdo con Greimas (1987) es posible argüir que en la secuencia en cuestión, los rasgos materiales de la expresión implican contenidos semánticos, en tanto marcan límites o posiciones, dirección, disposición específica en el campo visual que señala jerarquías y formas de correlación muy concretas. Consideremos para el caso la escena en donde Lauro baila en su silla de ruedas, canta y grita. Esto se producen en el plano del significado, mejor dicho, en el plano del contenido, por tanto en la semántica o en las unidades de la expresión.

Cabe afirmar que la reiteración de alegría y orgullo por la patria, es lo que permite sustentar la existencia de una isotopía de lo nacionalista. La significación de la secuencia tiene vinculación estrecha con la banda sonora, códigos lingüísticos e imagen. La integración de los tres elementos codifican/decodifican la nueva realidad de Lauro. La técnica del encuadre

cerrado muestra con detalle elementos que componen el escenario del Zócalo, es lo que sémicamente posibilita conformar un campo semántico político y nacionalista, simbolizado por Lauro gracias al plano narrativo, en donde se despliegan los signos Palacio Nacional, rehiletes, colores patrios, bandera nacional, baile de Lauro, escudo nacional y *Jarabe tapatío*.

En el análisis del sintagma fijo “¡Viva México!”, coreado por Lauro, lo primero que debemos poner de relieve es su origen. Se empleó durante el fin de la Guerra de Independencia (atribuida a Miguel Hidalgo y Costilla el 16 septiembre de 1810), toda vez que su alegoría invoca una nación que logra independizarse, amén de distinguir a quienes lucharon por esa causa, de ahí el grito festivo: “¡Vivan los héroes que nos dieron patria y libertad!”

Del sistema sémico contenido en el sintagma fijo enunciado, deriva una estructura de semas específicos que proveen de significado o que pueden considerarse unidades de significación. Conviene retomar el lexema ‘Viva’ que de acuerdo con la REA, es interjección que expresa alegría o entusiasmo, se emplea para vitorear lo que se menciona. En ese sentido, la algarabía con la que Lauro festeja el momento, remite a eventos con los que la comunidad celebra su integración a este imaginario cultural nacional, mediante su participación en festividades cívicas, deportivas, musicales, religiosas y fiestas patrias. Por el contexto en el que se emite el sintagma, puede argumentarse que refiere alegría, respeto y admiración hacia la patria, lo que se refuerza con el lexema “México”, que cumple la función de un indicador espacial. La imagen de Palacio Nacional representa al Gobierno y al mandatario nacional, símbolo de la concentración del poder público, por lo mismo la connotación ‘nacionalista’ y oficial. Lauro encarna ese enfoque si bien no defiende esa posición a ultranza, tal parece que para él es sólo una alegoría determinada por el momento. La película despliega en sus propias reglas textuales la representación de la discontinuidad del modelo nacionalista, que termina siendo una modelización que se desvanece ante la instauración del neoliberalismo, formula una vez más los ejes sémicos pasado/presente y nacionalismo/neoliberalismo.

El discurso de lo inconsciente (nivel de la estructura del texto), se acentúa de manera intermitente a lo largo de la película, reclama disertación justificatoria. El texto filmico es registro de narrativa ideológica, respaldo de un nuevo nacionalismo conformado por valores que transcriben el nuevo proyecto neoliberal de nación, mismo que tuvo como puerta de entrada el TLCAN. Esto explica por qué el nudo argumental del filme nos coloca en un México posmoderno. La película nos sugiere en principio que se trata de una obra subversiva

y de protesta, no obstante la labor interpretativa es soporte para argüir que los signos hegemónicos y dicotómicos encargados de modelizar una época específica nacional, finalmente confluyen en la dilución de las diferencias ideológicas hasta reposar o aceptar el discurso ideológico oficialista.

Ese discurso integracionista, característico del sexenio de Carlos Salinas, tuvo como fin político presentar a México como un país estable y unido de cara a la firma del TLCAN. Lauro en tanto signo hegemónico pasa de la afirmación del yo, para luego, mediando la oposición familiar, aceptar el nuevo modelo neoliberal, en otros términos, sacrifica y renuncia parcialmente sus ideales para integrarse a la sociedad en la que despertó y cumple nocionalmente con la función isotópica del sacrificio. Su asistencia a la fiesta es señal de un nuevo comienzo, su cabello y barba largos, otrora signos de rebeldía, ahora son signos ausentes que indican su inserción en el nuevo estado de cosas.

La escena de la reconciliación entre Toño y Lauro concentra parte de su carga sémica en el ventanal, es un signo que representa la dicotomía hegemonía/contrahegemonía, además de ser una gran frontera, el rompimiento, cuando Toño ingresa en la sala, una vez reconciliados ese signo se desvanece. Posteriormente, Lauro recompone su relación con Adela. Aquí se presentan nuevamente los ejes sémicos fragmentación/integridad y movilidad/inmovilidad de conciencia social.

Resulta necesario explicar que la formulación del sistema semiótico transcribe de diversas maneras la existencia de dos cuestiones: integración e identidad. Lo primero describe la disolución de la segunda dicotomía protagonizada por Lauro y sus familiares, a saber nacionalismo/neoliberalismo, como nuevo signo hegemónico, se orienta hacia la noción ‘integración’. Lo segundo denota el efecto material de una alteración de personalidad en Lauro, los indicios aparecen a través del funcionamiento de la estructura del texto, reforzados por aspectos discursivos y no-discursivos presentes en el plano de la expresión y del contenido, ambos formulan la noción de un cambio de ‘identidad’, que concluye con la ‘integración’.

Con las observaciones precedentes puede asegurarse que Lauro habla de sí mismo en dos planos temporales: el pasado y el presente. La explicación de la forma en la que las asume y comunica logran modelizarlo, evidencian el proceso que lo lleva a traspasar la semiosfera que simboliza su familia, es decir el desvanecimiento de la distancia o la frontera ideológica

que mantenía a Lauro en confrontación con la familia, lo que concluye en un juego especular, en donde el yo se confronta con su pasado: “Es que todo fue tan de golpe, tan sorpresivo”, esto por referencia a los cambios que debió arrostrar, amén de hacerse consciente de su derrota, la contempla de una manera en cierta forma culposa, lo que es evidente cuando expone su lamento a través del artículo periodístico: “Mis hijos, a los que no conozco. A los que no eduqué, a los que no vi crecer. No sabré cuáles fueron sus primeras palabras, ni sus miedos, ni sus travesuras. Se me fue su infancia [...] ellos saben más que yo”.

El reflejo del yo pasa por el ascenso, va de un yo-pasado que hace que Lauro no sea aceptado por sus cercanos, a un yo que se va integrando progresivamente al presente. Los pretéritos que utiliza el protagonista dan cuenta de ello: “Ya entendí todo” y “Soy un idiota” o el uso de la primera persona del singular en tiempo futuro simple, cuando expresa al llegar sin ser invitado a la fiesta celebrada en la casa de su hija: “No haré osos”. Recordemos, que existe incluso una inversión racional, en algunos momentos de la diegésis, Lauro no duda de sí mismo, al discutir con su cuñado aclara: “Cuando me muera voy a seguir pensando lo mismo”. Contrario a lo dicho, el cambio de identidad traduce la eficaz atomización del yo, lo que lleva al desvanecimiento de su identidad nacionalista.

Puede entenderse que Lauro abre la puerta de la alteridad, en este punto, su perspectiva ontológica sufre alteraciones perceptibles: Lauro ya no manifiesta confrontación con las diferencias ideológicas y morales detectadas en la otra semiosfera; el punto de articulación de la ideología y sus componentes secundarios se ven afectados con su reorientación de sentido, considérese la idea de sacrificio individual en beneficio del cuerpo comunitario, como bien expresa Adorno (2018), el pensamiento ha de tener barreras para ver lo que hay después de ellas. Por eso mismo la aceptación de lo otro o lo contrario, puede ser simultáneamente verdadero. Se aprecia que en el plano de la expresión y del contenido, el cambio que experimenta Lauro no necesariamente es de “conciencia”, si bien traspasa la semiofera con la que discrepa, su incorporación se impone como necesaria, para dejar de ser un elemento desestabilizador y de fractura familiar. Las mediaciones y complejidades presentadas, liquidan o desplazan la ideología que profesa el protagonista para en su lugar justificar otra verdad que no es la suya.

El contenido semántico del verbo “sacrificio” funciona como afirmación, conforma un razonamiento lógico-formal al modo de enseñanza, sustenta el rigor de una situación de

sujeción que se relaciona con una estructura de poder familiar. Lauro es una figura sin autoridad, por ello tiene que asirse a la forma de vida de sus allegados. La posición neoliberal mediatiza o contamina la posición ideológica contradictoria que simboliza Lauro. En términos Althusserianos (1974), es estrategia para que una ideología dominante se consolide; no es extraña la convergencia formal o material que puede existir entre la búsqueda de una comunidad nacional proclamada por los intereses de un grupo hegemónico o de poder. La prueba mostrada en el filme reporta el demérito e inoperancia del antiguo ideario nacionalista como secundario y obsoleto. En contraste, la construcción identitaria se articula en el marco de la interacción, mejor dicho, en las relaciones interpersonales entre Lauro, la familia y los amigos que pertenecen a la nueva comunidad nacional.

Esta idea de unificación en un ser comunitario, al final de la película recoge toda su carga nocional, resulta significativo el sacrificio de Lauro al reconocerse en la comunidad nacional. Esa abnegación se muestra en apariencia como un logro acrítico o con cierto nivel de resistencia, su relativa objetividad se justifica con el discurso ideológico de la integración nacional, lo que coadyuva con la construcción identitaria y la integridad ontológica del sujeto, que en el caso de Lauro, se ve amenazada por su yo-pasado. Abordamos un cambio radical en la definición de lo nacional, según expone González Ramírez.

La revolución mejicana ha tenido a la nación como un ser social que requiere integración, con propósitos de evitar que potencias extranjeras la absorban y que fuerzas interiores antisociales la depriman. Así pues, la integración y la defensa son factores fundamentales en el nacionalismo mejicano (Citado en Cros, 1986: 263).

Se puede advertir que ya no hay una defensa por lo propio, sino apertura a lo globalizante, el proyecto de nación se forja desde el exterior. Los trazados ideológicos se extienden y se enriquecen en función del contexto cultural y político por los que atraviesa el texto filmico, para llevarnos al soporte de un modelo neoliberal. Para remarcar la ruptura epistemológica o ideológica con la otrora idea de nación, de lo nacional o el nacionalismo representado en la película, aludimos al concepto de nación sugerido por Homi Bhabha (1990).

Los pueblos no son simplemente hechos históricos o partes de un referente social donde la pretensión de ser representativos provoca una crisis en el proceso de significación y dirección discursiva [...] En la producción de la nación como narración hay una escisión entre la

temporalidad continuista y acumulativa de lo pedagógico y la estrategia repetitiva y recursiva de lo performativo. Es a través de este proceso de escisión que la ambivalencia conceptual de la sociedad moderna se convierte en el lugar de escritura de la nación (la traducción es nuestra) (Homi Bhabha, 1990: 297).

Surge el cuestionamiento acerca de si es posible concebir como nacional aquello que es común a la mayoría. Desde el punto de vista de Bhabha (1990: 297) lo nacional no permanece dentro de los límites territoriales, ni se construye únicamente desde la autoridad, los ciudadanos también contribuyen e interpelan al tiempo que la escriben. En el filme son los actantes quienes simbolizan a la sociedad mexicana, los que describen, asumen y a través de sus prácticas discursivas y no-discursivas materializan la nueva idea de nación; con ello la normalizan y legitiman.

En palabras de Cros (1986: 49), la ideología modeliza manifestaciones discursivas y no-discursivas, toda vez que reproduce trazados ideológicos que se corresponden con fenómenos de difracción de las conciencias individuales y colectivas. De acuerdo con Althusser las instituciones funcionan como guía del nuevo modelo neoliberal, porque además cuentan con el apoyo de prácticas del aparato civil, sobre todo normas éticas y morales que se imponen al sujeto ideológico, en el filme es corroborado gracias a la aceptación y reproducción que hace Lauro de aspectos ideológicos que rigen en las prácticas sociales de los actantes.

Althusser (2003) al igual que Marx, sustenta que las ideas y representaciones mentales no tienen existencia espiritual sino material, en tanto se encuentran ancladas en instituciones específicas que el autor denomina aparatos ideológicos y que coadyuvan para configurar las subjetividades. El carácter simbiótico entre las normas materiales de un aparato ideológico y las motivaciones ideológicas de los sujetos, revela en referencia al cambio que experimentó Lauro, que los aparatos ideológicos no poseen un carácter represivo.

El propio Althusser (2003) establece una clara diferencia entre aparatos represivos y no represivos. Dice que los primeros determinan lo subjetivo a través de la coacción, tal como ocurrió en la primera parte del filme, donde resulta evidente la polarización hegemonía/contrahegemonía representada respectivamente por paramilitares y manifestantes. En cuanto a lo no represivo, aclara que estos no requieren de la violencia coactiva. Hablamos de la ideología y su *praxis* por mediación de determinados mecanismos de institucionalización (en particular de las dominantes), debido a que toda ideología actúa en la cultura mediante un proceso de selección, jerarquización y orientación de sus elementos constitutivos.

Lo anterior tiene efecto con la articulación orgánica de tres planos, tal y como expone Althusser (1974): lo económico, político e ideológico que conforman una estructura dotada de materialidad concreta, independiente de la subjetividad de los individuos y de sus configuraciones históricas, sin embargo no son reales, su presencia no es ontológica sino teórica; sirven para conceptualizar en un nivel abstracto los diferentes tipos de relación que entablan los individuos en todas las sociedades. Si argumentamos cada uno de los planos expuestos, en lo económico, los individuos son parte de una estructura que los coloca en relaciones de producción; en lo político, participan de una estructura que los sitúa en *relaciones de clase*; en lo ideológico, los individuos entablan relaciones simbólicas en la medida en que participan voluntaria o involuntariamente de un conjunto de representaciones sobre el mundo, la naturaleza y el orden social, además de ser el elemento que regula la relación explicativa entre los individuos y sus ideas del mundo. A este último plano se le atribuye una función práctico-social, amén de ser las ideologías mecanismos legitimadores de dominación, por tanto, su función práctica no consiste en generar verdades, sino efectos de verdad.

Esta aseveración, permite explicar el vaivén de oposiciones como una constante del filme, formula una marcada representación de disputas y fronteras ideológicas generadas a través de puntos de polarización, disjunciones y dicotomías, dominadas por grupos hegemónicos, véase la secuencia en donde los manifestantes son atacados por los halcones, la confrontación de Lauro con su familia; en ambos casos el fracaso es el fruto de su lucha, que dicho sea de paso no les permitió alcanzar los objetivos propuestos. En ese orden de ideas puede entenderse el sentido histórico que sustenta el texto. Deja ver que las luchas del pasado o la defensa por el pasado fracasaron, es algo que ya fue. Como expresa Grüner (2012: 22), sólo queda “el presente eterno”; “la filosofía lineal, evolutiva y progresiva” de la historia, tanto como el puro “presentismo” postmoderno, no están en condiciones de asumir la idea de repetición, ni siquiera como farsa, ni mucho menos “la de un retorno de lo reprimido”. Es conveniente asumir que la ideología dominante traspasa la frágil línea entre un lado y otro, no es una situación tersa, sino una transgresión que puede causar graves conflictos entre grupos humanos. Los elementos que marcan las diferencias y definen el constructo identitario de un individuo son de orden colectivo, permiten una posición ideológica ante los elementos del universo, dicho de otra manera lo objetivo y lo subjetivo.

5. Isotopía del sacrificio, victimización y resurrección de Lauro

El texto filmico deja al descubierto la isotopía de la victimización de Lauro, inicia con el golpe que recibe en la cabeza y lo deja postrado veinte años, así como el mote cosificador de “Bulto” asignado por su familia. Las escenas sobre la crisis económica de la familia, los cuidados que requiere Lauro y sus complicadas relaciones interpersonales, confirman la cosificación del protagonista, que como veremos en este apartado incide en su victimización.

Son dos los elementos que reportan mayor carga semántica, la portada, que dentro de la película resulta ser un paratexto¹⁴⁹ y que en sí misma refiere a un intertexto. Lo primero se desagrega con el análisis intratextual de la composición, la imagen muestra al centro un reloj y en su interior a Lauro crucificado, tiene el cabello y la barba crecidos, cuelga de su cintura una sábana de hospital que cubre sus partes íntimas, su mirada denota dolor y sufrimiento. Nos encontramos ante una deconstrucción de la crucifixión (figura crística) y del famoso dibujo de Leonardo da Vinci, *Hombre de Vitruvio*. En este último texto preconcebido identificamos contaminación semántica por la incorporación de elementos contextuales no pertenecientes al texto original, como se apreciará más adelante.

Otro componente permite identificar la función que cumple el paratexto, es la composición de la imagen descrita, destaca la presencia de un campo semántico religioso que agrupa los signos: sábana, pelo largo, barba y la posición del cuerpo dentro del reloj para hacer las veces de cruz. El espacio interior se encuentra escindido en dos conjuntos que al tiempo se pueden considerar como dicotomía cromática: a) Uno colorido, con flores que hacen pensar en algo psicodélico; incluye la mitad del emblema de la paz y una combi –Volkswagen–. Son signos condensadores temporales y culturales, distintivos del movimiento *hippie* surgido en la década de 1960, cuyo vehículo de culto era la combi, sobre todo en los países Latinoamericanos. b) El otro espacio se muestra en tonos grises, ofrece edificios y una carretera que conduce a ellos; ambos representan la posmodernidad cuyo campo semántico agrupa los signos expuestos. Como eje espacio-temporal dicha composición nos traslada al presente de la diégesis.

La deconstrucción refiere las circunstancias sociopolíticas por las que atraviesa el

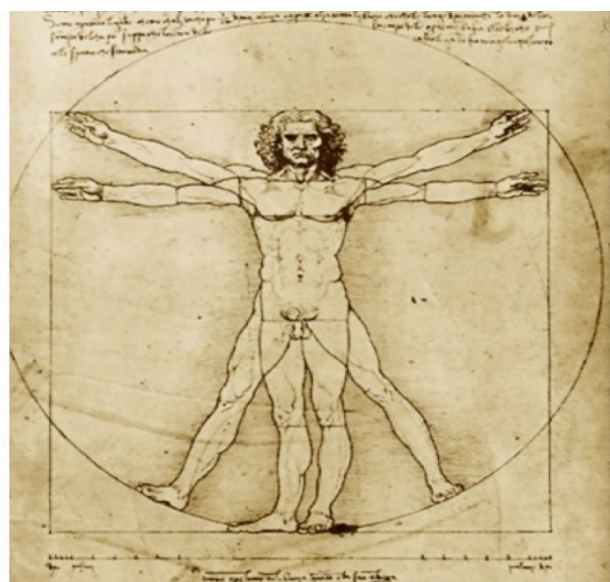
¹⁴⁹ Llamamos elementos paratextuales a aquellos que no pertenecen a la trama textual principal. En un filme pueden ser los créditos iniciales o finales, la portada y la música introductoria.

protagonista: porta una camiseta con el emblema de la paz y su mano izquierda hace la señal de amor y paz. Semánticamente Lauro representa el pasado modelizado en el texto. Lo anterior responde a influjos provenientes de Estados Unidos entre 1960 y 1970, es el caso de la cultura *hippie* que se exhibe con un sentido distinto y contestatario en México. En tal sentido abona la liberación sexual y la posición pacifista en contra de la Guerra de Vietnam, con efecto relevante en las ideas, movimientos sociales y artísticos de jóvenes de clase media y alta. Se escucha la nueva trova cubana, cantos latinoamericanos y el rock, este último estigmatizado por grupos conservadores por considerarlo instrumento de formación imperialista, no como un género musical innovador. El festival de Avándaro significó un acercamiento minoritario a la contracultura (Villareal, 2011).

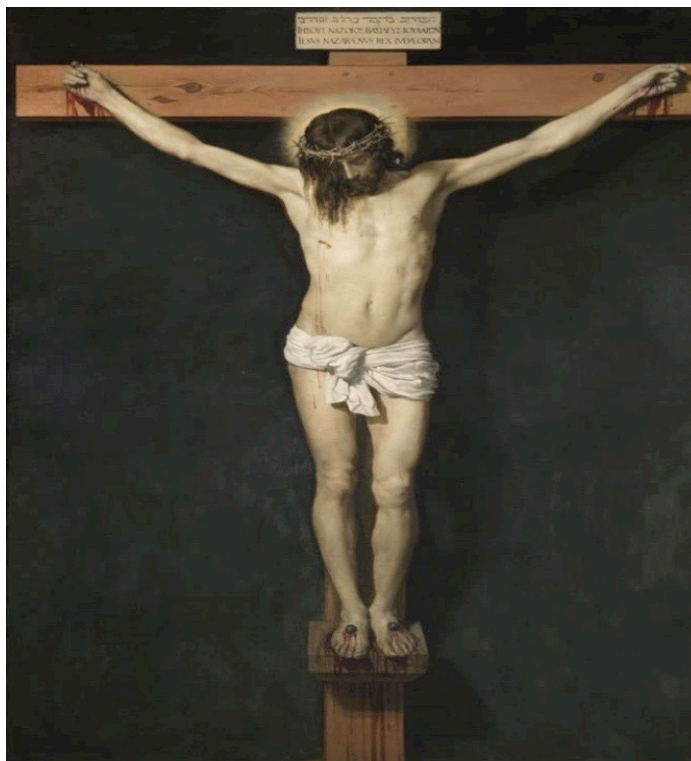
La imagen del reloj es una metonimia si consideramos su función principal: medir el tiempo, ese signo representa el devenir temporal y acentúa el contraste de tiempos. Esto sustenta que Lauro se encuentra “crucificado” entre dos tiempos: el pasado traducido como un mundo donde puede luchar por sus ideales, conservar sus gustos, su forma de ser y vivir, y el presente que lo excluye. Hay algo más que debemos destacar de la deconstrucción, por la cara levantada Lauro denota la imagen de un Cristo que resucitó, lo que cobra relevancia si consideramos que algunos actantes del filme sugieren que Lauro resucitó, por ejemplo su hija Sonia expresa: “Mi papá está reviviendo poco a poco”, además un amigo le pregunta: “Y te vas a seguir llamando Lauro o te vas a llamar Lázaro, por aquello del se levantó y andó”.



Portada de la película



Hombre de Vitruvio. Leonardo Da Vinci



Cristo crucificado o Cristo de San Plácido
Diego Velázquez. Arte barroco (1632)

El fenotexto con origen en el genotexto de la figura crística conecta con la ideología religiosa, es cierto que la portada de la película está marcada por indicios que nos remiten al contexto cultural mexicano, pero también contempla un segundo contexto cultural alusivo a la religión católica, en el caso del filme, Lauro al igual que Cristo son víctimas, si bien la imagen del primero denota autoflagelo, sobre todo si consideramos que se sacrifica en mérito de incorporarse a una nueva vida. La cristianización de Lauro reagrupa símbolos cargados de valores espirituales constituyentes del catolicismo como es la crucifixión, lo que se condensa en Lauro y lo vuelve signo hegemónico, si entre tanto en gran parte de la diégesis es representado como un hombre que resucitó. Al tiempo connota sacrificio y victimización, esas funciones sígnicas asociadas al protagonista remiten a uno de los ejes sémicos víctima/victimarios.

Para reforzar lo anterior, procedemos con la interpretación de la secuencia donde Lauro es dado de alta del hospital y trasladado a su casa en ambulancia. Mientras tocan el timbre, como una premonición de su llegada, tiembla. Según el Nuevo Testamento (el evangelio según Mateo 28: 1-4), el domingo que Jesús resucitó y estando todavía oscuro, la tierra

empezó a temblar, esto se relaciona con la película por el paralelismo que tiene con el anuncio de una suerte de resurrección de Lauro, de ahí que emule la imagen crística. Acto seguido su hijo lo sostiene entre sus brazos, mientras esperan que abran la puerta de la casa. Lauro lleva puesta la bata blanca distintiva del nosocomio. La madre lo recibe en la entrada con gran emoción. La estructura sintáctica del intertexto se corresponde con *La Piedad* de Miguel Ángel: Lauro está en brazos de Daniel, las piernas, los brazos y su cabeza caen sin fuerzas. La cabeza colgante muestra un rostro, si bien no yerto como el de Cristo, sí semejante a él en el sufrimiento que muestra su cara por la debilidad de tantos años de inconsciencia o la de un hombre que recién resucitó. Es posible argüir que el intertexto en cuestión al igual que la portada de la película reporta un genotexto relacionado con la religión, cuyo fenotexto por su estructura sintáctica devela el martirio y sacrificio de Lauro.



Fotografía de Iván Holguín



Fotograma de la película



Fotograma de la película

Resulta evidente que el intertexto ha sufrido las coerciones del texto de recepción, en un primer momento el papel de La Virgen ha sido sustituido por el rol actoral del hijo de Lauro, pero cuando lo reciben en la puerta de la casa, parece que Lauro está siendo colocado en los brazos de su madre. En la parte final de la secuencia, Adela propone que coloquen al protagonista frente a un espejo que se encuentra al interior de la habitación para que se vea. La composición de la toma, bien puede ser otra deconstrucción, el efecto del espejo hace ver que puede ser la madre de Lauro la que lo sostiene en brazos, al tiempo que lacrimosa hace la enunciación lexemática “Ya estas en casa hijo”.



Fotograma de la película



Fotograma de la película

La intertextualidad es en realidad un “condensador semiótico” que anuncia aspectos de la problemática esencial de la diégesis. En otros términos, proporciona indicios sobre la articulación de distintos niveles de significación, es el caso del rol de Lauro que estará marcado por el martirio y el sacrificio; la imagen manifiesta, forzosamente, convergencias estructurales con el texto de recepción. Si en una primera instancia Lauro asume la investidura semántica de mártir por el sufrimiento padecido, durante y después de su prolongado letargo, posteriormente se activará el papel conexo al sacrificio de sus convicciones políticas y sociales, su forma de concebir el mundo y sus ideales, en aras de la integración familiar e incorporación al mundo actual. Esa resemantización que se hace del intertexto y paratexto analizados (portada y secuencia de la película), son una actualización contextual y temporal de la figura crística, amen de ser un enunciado ideológico que se puede relacionar con Lauro como sujeto transindividual (1986), que corresponde a un contexto específico del momento de producción del filme.

Los cambios estructurales que sufren los elementos de referencia (la crucifixión, el hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci y la escultura de Miguel Ángel) responden a la modelización que se da en el texto filmico y que conduce a las connotaciones centrales que a su vez remiten a las isotopías de ‘víctima’, ‘sacrificio’ y ‘resurrección’; dicha modelización pasa por una larga resemantización, representada en la serie de conflictos familiares en los que el centro de todo es Lauro. La división del reloj colocado en la portada permite afirmar que el protagonista va de un tiempo desiderativo de inclusión en oposición a un tiempo vivencial de exclusión. Son las posturas ideológicas de Lauro, que él quisiera fueran compartidas todavía por sus compañeros y por su familia, las que provocan que sea víctima del rechazo. Son formas de interacción del pasado que el protagonista inscribe en el presente. La resurrección representada en la figura crística, responde al hecho de que Lauro despertó del coma después de largo tiempo y al final del filme se consuma con su adaptación a la nueva época, es lo que nocionalmente le lleva al renacimiento de otro ser.

La secuencia en donde Sonia hija del protagonista, media entre él y su tío Toño, al tiempo que le reprocha a su padre que no se debe ser tan radical en tiempos nuevos, que no importa si su tío fue de un lado y ahora de otro, lo significativo es el apoyo sustancial que ha sido para la familia durante su ausencia, es ilustrativa porque se trata de un mecanismo de traducción de la frontera entre las dos semiosferas o dos espacios socioculturales involucrados

que son opuestos. Al final de la película impera un espacio ideológico dominante o hegemónico, consistente con el mundo exterior que lo representa. Lauro concibe ese paquete ideológico diferente como un mundo nuevo, al que se incorpora bajo el sacrificio de separarse de lo propio, de su identidad, si bien en las últimas escenas cuando Lauro acepta los cambios realizados durante su convalecencia expresa: “Ya entendí todo”. Podemos argumentar que la estructura genética del texto y su producción de sentido, dejan ver al protagonista como la representación de un pasado nacionalista, que en principio opera como un desestabilizador social y en las últimas escenas, pasa a ser el factor determinante que traduce el presente sociohistórico, ahora como elemento estabilizador e integrador social. Las fronteras ideológicas y las microsemióticas de polos opuestos, identificadas en el texto fílmico a través de los actantes, antes irreconciliables, ahora se diluyen.

En el decir de Lotman (1996: 25), una frontera semiótica se entiende como “mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa”. Es posible argüir que la barrera que se alza como un muro ideológico, cuya labor es filtrar lo proveniente de otros lugares y otras visiones, ya sea a través de oposiciones, intercambios o acuerdos intersubjetivos, presenta huecos o bien deja de ser impermeable. Para ilustrar lo anterior evocamos el pasaje donde amigos y familiares de Lauro le dan información o aleccionamiento sobre el mundo en el que despierta para que él la traduzca, de ahí que la semiosfera a la que pertenece (su mismidad) deja de ser impenetrable. Al inicio, su espacio identitario es armónico, seguro, organizado y estable; en cambio, el espacio de lo otro o de “ellos”, es suelo hostil, desorganizado e inestable (Lotman, 1996: 25). La traducción logra la integración del factor desestabilizador.

La figura crística convoca esquemas semémicos que se encuentran codificados implícitamente, como son el proceso de martirio y el sacrificio final. Hay que agregar que el sufrimiento y el sacrificio se presentan como vectores estructurales que permiten el ensamblaje semiótico entre el texto cultural y el texto de recepción. Como se apuntó, Lauro al igual que Cristo, debe llevar a cabo una acción de renuncia en beneficio de los otros, de una colectividad, que en este caso es la familia y allegados. Esa renuncia se plasma como el único medio de integración, viene a restablecer el equilibrio en las interrelaciones sociales al superar una forma de actuación conflictiva. La renuncia permite que Lauro experimente progresivamente una transformación identitaria, como parte del sacrificio (una especie de

traición de sí mismo) que lo lleva a incorporarse en una nueva realidad, lo que se resuelve con un cambio de ideas y apariencia. El cambio cobra relevancia, si consideramos cuando argumenta Octavio Paz (2004) que México es un país moderno desde su nacimiento, ya bien desde las imposiciones impuestas por los españoles del siglo XVI. Esto se puede concebir como el origen de la modernidad. Después de ese origen cada periodo histórico (la lucha por la Independencia, el periodo Reformista, el positivismo porfiriano y la Revolución, etc.) es una expresión de dicha modernidad y un quiebre con la tradición anterior.

CAPÍTULO IV

CIRCUNSTANCIAS SOCIOHISTÓRICAS QUE TRANSCRIBEN LA RUPTURA ENTRE EL PROYECTO NACIONALISTA SALIENTE Y EL PROYECTO NEOLIBERAL ENTRANTE EN MÉXICO

En el capítulo anterior se desvelan nociones centrales, signos hegemónicos, núcleos semánticos y elementos sémicos con mayor significación en la película *El Bulto*. Esos contenidos serán de utilidad para ampliar en el presente capítulo el análisis sociocrítico, toda vez que atendemos determinadas circunstancias sociohistóricas asociadas con la emergencia del filme. El cine mexicano cuenta con una vasta filmografía que logra representar las transformaciones económicas y políticas de México, mismas que evidencian funciones sociales y políticas de los textos cinematográficos. El cine sociopolítico, debe su origen a los enfrentamientos que sostuvo el gobierno con grupos sociales durante la segunda mitad del siglo XX. El más representativo rememora la matanza de estudiantes realizada el 2 de octubre de 1968. Previamente, Paul Leduc, Rafael Castanedo, Alexis Grivas, Berta Navarro, Mariano Sánchez Ventura, Arturo Ripstein y Felipe Cazals, fundan en 1967 el grupo Cine 70. Pedro F. Miret y Tomás Pérez Turrent, crean el grupo Cine Independiente, después emerge el llamado cine militante o político, al que se suscribe la película *El Bulto*, si bien modela circunstancias económicas, culturales, sociopolíticas e ideológicas que permiten reconocer una etapa de ruptura macroestructural en México. Resalta la transición del nacionalismo al neoliberalismo, ese hecho repercute en el debilitamiento del sistema político tradicional para en consecuencia favorecer un régimen más democrático y dar apertura a la posmodernidad.

1. El Halconazo

El contexto sociopolítico y cultural dominante a nivel mundial en la década de 1970, destaca por la diversidad de sucesos sociales acaecidos, es el caso de la Guerra Fría y la crisis energética, la nueva recesión en las potencias mundiales, el surgimiento de grupos paramilitares, el antimilitarismo generado por la Guerra de Vietnam, las dictaduras y golpes de estado en Latinoamérica y las secuelas de movimientos estudiantiles de 1968, realizadas en París, Praga, Reino Unido, Colombia, México, Berlín, Tokio, Buenos Aires, Berkeley y Belgrado. Fue un año marcado por intensos activismos, manifestaciones, protestas, revueltas, cambios estructurales y promoción de emergentes proyectos culturales, amén del protagonismo de nuevos actores sociales, lo que planteó un nuevo rumbo para la sociedad; significó la construcción de los cimientos de nuevas formas contestatarias y vanguardistas de

hacer sociedad y colectividad, crítica a los regímenes dominantes respecto a lo político, ideológico y cultural, además de procesos de reconfiguración identitaria: liberación femenina o la lucha por la vindicación de grupos étnicos (africanos, indígenas, culturas colonizadas), es movimiento asociado el surgimiento del EZLN en Chiapas en enero de 1994.

Esos hechos históricos tiene como hilo conductor la búsqueda de un cambio político y social (Cohen, 1985; Melucci, 1989), que no pocas veces resultó ser uniforme y a veces heterogéneo. Para Immanuel Wallerstein (2007) los diversos procesos políticos y culturales de 1968 representan una revolución del Sistema-Mundo, dado que no pueden analizarse estrictamente a partir de las circunstancias particulares y locales, han de ser reflexionadas como parte de un fenómeno global único.

El Halconazo del 10 de junio de 1971, modelizado en el filme *El Bulto*, en mucho responde a dicho contexto sociopolítico y cultural del orden mundial.¹⁵⁰ La película que analizamos es primicia del histórico “Jueves de Corpus” y la existencia de los halcones como brazo armado del gobierno mexicano. El sintagma fijo presente en la primera secuencia del filme: “El pueblo, unido, jamás será vencido”, además del enunciado “son comunistas”, cuyos lexemas y sus respectivos semas (pueblo y unido) remiten a posiciones dicotómicas, a saber el grupo de manifestantes y el gobierno, amén de tener una carga semántica importante en el sentido general de la película, sobre todo si consideramos el contexto discursivo y sociocultural en el que son empleados.

La importancia del sintagma fijo cobra importancia porque en la memoria colectiva de los sujetos persisten enseñanzas, modelos y recuerdos de prácticas sociales específicas, perceptibles en sus discursos, es el caso de expresiones fijas y frases hechas que son indicios de discursos concretos relacionados con ciertos tipos de práctica sociales. Esto resulta evidente en la película y en cierta medida fundamenta el conflicto entre el estado y los movimientos estudiantiles como protagonistas del Halconazo.

Primero definiremos los rasgos identitarios de los estudiantes, quienes tuvieron apoyo de liberales de la clase media, profesores universitarios, artistas e intelectuales y miembros del partido oficial. Se trata de una clara posición política de fondo, cuya huella semántica los etiqueta, desde la visión del gobierno como grupo de izquierda, comunistas y enemigos del

¹⁵⁰ En 1972 el Grupo Contrainformación de jóvenes militantes y cineastas realizó el medimetroraje *Junio 10. Testimonios y reflexiones*, el mismo fue rodado clandestinamente, incluía materiales inéditos del ataque, aunque no fue proyectado en cines.

sistema; sus acciones subversivas son vistas como desestabilizadoras del orden establecido.¹⁵¹ No olvidemos que a partir de la década de 1960 la Revolución Mexicana y su lucha armada, fue parte de un discurso instaurado por un régimen gubernamental *sui generis*: un partido único y mínima disidencia políticas. Los aparatos del estado fueron efectivos y sofisticados mecanismo de sujeción: el sindicalismo corporativo y el control de los medios de información, incluida la naciente televisión. Ese esquema mostró sus límites durante los enfrentamientos con ferrocarrileros, médicos, maestros, estudiantes y por la presión de la creciente clase media que demandaba vías de expresión. El Halconazo y la represión de 1968 son el parteaguas de radicalización, sobre todo de estudiantes, estos últimos, de acuerdo con Gamiño (2011: 53-55), juzgaron que las vías legales para participar en política estaban cerradas. La alternativa era la lucha clandestina. Esto explica que entre 1969 y 1974 surgieran cerca de una treintena de guerrillas urbanas que se sumaron a las guerrillas rurales existentes.

Las pancartas, los lemas y las consignas que aparecen en el filme se consideran como algo dado, aparecen y se transforman en diversas marchas, manifestaciones o protestas ciudadanas, son indicio para valorar la intensidad de las demandas, similitudes, coincidencias, profundidad y consistencia. Las protestas ocurridas en Chile, años después del golpe de estado de 1973 encabezado por Augusto Pinochet, en donde el pueblo clamaba “libertad y democracia” y “fuera la represión militar”, ya bien en el 2009 la demanda común y reiterada era la renuncia del gobernante usurpador Roberto Micheletti, en el 2015 la exigencia más generalizada proponía la salida del presidente Juan Orlando Hernández, ¡fuera JOH! coreaban miles de voces durante los desfiles de protesta y condena.

Cabe preguntarnos por qué razón los manifestantes de hace décadas y los de hoy exigen lo mismo: el rechazo al poder presidencial, la repulsa ante el gobierno, la condena al gobernante, el abandono del poder, aunque sea con nombres diferentes o instancias gubernamentales de diverso orden. La desaprobación de las autoridades es la condena al autoritarismo y al ejercicio del poder absolutista, es la demanda de claridad en el manejo de los asuntos y recursos públicos, la opacidad del régimen y la exigencia de evidenciar los entresijos oscuros del poder.

¹⁵¹ Existen crecientes testimonios de represión violenta y eliminación física de enemigos y disidentes políticos desde la década de 1950 hasta finales de 1980. En 1986, durante la campaña política de Cuauhtémoc Cárdenas, aspirante a la presidencia de la república, sucedieron múltiples asesinatos.

Grüner (2012: 18) considera que, para constituir o consolidar los propios intereses de la “nueva clase” burocrática, se realizan acciones más extremas como las masacres registradas en diversos lugares del mundo, lo que “se conoce bajo la etiqueta global de estalinismo”, o lo que Toni Negri ha etiquetado como “la defensa del poder constituido de las instituciones contra el poder constituyente de las multitudes”. Las marchas son en esencia un acto de valentía ciudadana, una reacción legítima de hartazgo y hastío social, de cansancio, de fatiga ante atropellos, impunidad y corrupción generalizada del poder.

La primera secuencia de la película deja ver que el régimen ha perdido ante los ojos de los manifestantes credibilidad, representatividad, legitimidad, confianza pública, aceptación y respeto. La avenencia del grupo de manifestantes del 10 de junio se gesta en el marco de la matanza del 2 de octubre de 1968, su fuerza política estaba conformada por la Juventud Comunista de México (JCM), La Liga Comunista Espartaco (LCE), el Partido Obrero Revolucionario Trotskista (PORT), La Liga Obrera Marxista (LOM), los grupos estudiantiles Miguel Hernández de la Facultad de Filosofía y Letras y el Juan N. Loyola de la Escuela Nacional de Economía, además del apoyo de la Comisión Coordinadora de Comités de Lucha (COCO), integrada por diversos grupos partidarios de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Instituto Politécnico Nacional (IPN), la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, la Universidad Iberoamericana y la Escuela Nacional de Maestros. Por esa razón el movimiento adquiere la etiqueta de izquierda y comunista, lo que se refuerza con el “Manifiesto 10 de junio” publicado por los propios activistas, días después de la marcha:

Los combatientes de junio de '71 somos los herederos de la lucha de los estudiantes politécnicos, normalistas, universitarios, de quienes pelearon por defender el derecho de nuestro pueblo a la enseñanza, de quienes se tiñeron de rojo al fundirse con las luchas del proletariado en 58-59, de quienes formaron la Brigada Emiliano Zapata para defender el poder proletario en la Heroica Cuba. Los luchadores de hoy somos los que inundamos de voces y puños las calles lluviosas julio-diciembre del 68 [...] junto a los militantes atrincherados en la prisión, [...] junto al pueblo que se ha levantado más de una vez con sus cananas cruzadas para arrojar a los poderosos al estiércol de la historia (AHU, FPS, Vol, 16, exp. 65: 100a).

Al igual que en la modelización cinematográfica, los estudiantes piden en sus pancartas la desaparición de las juntas de gobierno para asegurar la autonomía universitaria. Recordemos que la marcha del 10 de junio se celebró en apoyo a los estudiantes de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), quienes pedían la democratización de la enseñanza y

respeto a la diversidad cultural nacional; mayor presupuesto a las universidades; desaparición de las juntas de gobierno de las Universidades del país; representación paritaria de maestros y alumnos en los consejos técnicos de la UNAM; derogación del reglamento general del IPN; disolución de los grupos porriles en la UNAM; libertad a todos los presos políticos.¹⁵² Los agentes de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) presentes en la marcha, registraron en sus informes demandas de los manifestantes: “Educación popular”, “Democracia, sindical, democracia en la unam”, “El asesino está en el gobierno” y “Repudio a la antidemocracia” (Archivo General de la Nación, Fondo Dirección Federal de Seguridad, caja 142, exp. 11-4, legajo 132).

Las diferencias del gobierno echeverrista con los grupos estudiantiles son más añejas. El destape de Luis Echeverría como candidato a la presidencia por el PRI, fue un factor para la expansión del movimiento estudiantil en el contexto nacional, por lo mismo, la negativa expresa para que el candidato hiciera proselitismo dentro de las instalaciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y a la Universidad Autónoma de Sinaloa (AHU, FPS, Vol 16, exp. 65: 111^a, 111r). Además la UANL logra el otorgamiento de su autonomía, el 25 noviembre de 1969. A partir de ese momento el Consejo Universitario participa en las decisiones de gobierno de la institución (AHU, FPS, Vol 16, exp. 65: 110a)¹⁵³ y en la designación como rector de Oliverio Tijerina Torres, vinculado con los estudiantes.

En su toma de posesión Echeverría anuncia una reforma educativa integral que no cumple, toda vez que en enero de 1971 da marcha atrás con la modificación del decreto que había otorgado autonomía a la UANL, en su lugar promulga una nueva Ley Orgánica que brinda toda la autoridad universitaria a la Asamblea Popular de Gobierno. En ella apenas participaban tres estudiantes y tres profesores; los demás integrantes eran simpatizantes del partido oficial: dirigentes de sindicatos oficiales, representantes de la iniciativa privada, diputados del Congreso Local y propietarios de medios de comunicación (AHU, FPS, vol 17, exp. 70: 1a). Se trataba de un corporativismo del gobierno para controlar la universidad. También se destituyó al rector Tijerina Torres. No obstante, el movimiento estudiantil hizo tal presión que fueron constantes los cambios de rector entre enero y mayo de 1971.

¹⁵² <https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Temas?ctId=1&cId=35664943-6ec1-4e77-82f6-7bc66603da5c&fbclid=IwAR3Rui4fY7LgOarK8xwun62EiSOA5OggHy-V5oOwjclcFT2dHV9mHfYGvk>. Consultado el 10 de junio de 2022.

¹⁵³ En la página oficial de la UANL www.uanl.mx, se reconoce como fecha de la autonomía el 6 de junio de 1971.

Otro detonante de la confrontación entre sociedad y gobierno, fue la marcha convocada por jóvenes para repudiar la Guerra de Vietnam en abril de 1971, no obstante no se logra el cometido porque las detenciones policiales impiden que lleguen al lugar de concentración –Casco de Santo Tomás–. La radicalización de la lucha acontece el 5 de junio, el secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahúja, por órdenes de Echeverría, viaja a Monterrey para destituir al gobernador Elizondo (gestor de la autonomía de la UANL) y para anunciar una nueva Ley Orgánica –símil de la ley Orgánica de la UNAM– que le brinda atribuciones a la Junta de Gobierno para designar al rector, directores de escuelas y facultades. En respuesta, miembros de la COCO comenzaron a planear su apoyo al movimiento estudiantil neoleonés que se materializa con la marcha del 10 de junio.

Esta posición contestataria remite a la dicotomía encontrada en la primera secuencia de la película, a través de los ejes sémicos hegemonía/contrahegemonía, manifestantes/fuerza pública, institución/pueblo y fascismo/comunismo, se percibe la actuación inflexible del estado, como ocurrió con regímenes anteriores. Recuérdese la matanza de Tlatelolco de 1968 y la represión del gobierno de Porfirio Díaz contra los movimientos populares en las huelgas de Cananea y Río Blanco. Las represiones realizadas por los gobiernos mexicanos en las décadas que van de 1940 a la culminación de la Guerra Fría, concluyen con asesinatos, encarcelamientos, persecuciones de líderes y organizaciones campesinas, obreras, magisteriales y combate de algunas protestas estudiantiles. El gobierno echeverrista se propuso amedrentar las luchas sociales a través de la función violenta de los halcones, grupo paramilitar integrado por jóvenes de zonas marginadas,¹⁵⁴ militares en activo y desertores del ejército. Algunos de sus miembros fueron entrenados en Inglaterra, Francia, Estados Unidos y Japón,¹⁵⁵ los adiestraron en la práctica del kendo –arte marcial japonés–, caracterizada por el uso de varas de bambú. Se ha especulado que ese equipo militar participó en las agresiones al

¹⁵⁴ En *El Bulto* no es evidente el enclavamiento social de los jóvenes paramilitares, pero en la película *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón, aparecen los halcones entrenando, sus rasgos vestimentales dejan en evidencia que provienen de una extracción humilde. El lugar de adiestramiento destaca por ser un espacio público del Estado de México. Dicho elemento visual resalta porque se trata de una cancha de fútbol, ubicada en un lugar muy remoto, árido y desolado. Consideración aparte merece la manera en la que se parodia el entrenamiento, lo que consideramos, resta importancia a la función y actividades de los halcones.

¹⁵⁵ Kate Doyle, “The Corpus Christi massacre. Mexico’s attack on its student movement, June 10, 1971”, The National Security Archive, 10 de junio de 2003, disponible en: <<https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB91/>> (consultado: 31/8/2020)

movimiento estudiantil del 2 de octubre de 1968. De acuerdo con Rodríguez Munguía ese brazo armado del gobierno, fue diseñado para enfrentar o eliminar enemigos.¹⁵⁶

En el filme, cuando Lauro se reencuentra con su amigo Alberto, alude la violencia y estrategias que emplearon los paramilitares durante la marcha del 10 de junio, cuya carga semántica recae en los códigos lingüísticos y visuales. Lo primero se da cuando explica: “Recuerdo que íbamos por San Cosme y de pronto de todas las calles adyacentes, comenzaron a salir estos hijos de la chingada. Me acuerdo de mi corriendo, de los balazos, de la gente cayendo al piso y de estos tipos golpeándonos con sus varas de bambú”. Lo segundo responde a los rasgos vestimentales que distinguen a los halcones y las armas de combate que portan. Ambas cosas se pueden corroborar si recurrimos a las circunstancias sociohistóricas del momento de emergencia del texto filmico, con apoyatura de quienes participaron o fueron testigos de la marcha del 10 de junio.

Señala Castillo Troncoso (2021: 11) que la manifestación del 10 de junio inició en medio de un intenso operativo policial. Diez mil estudiantes salieron del Casco de Santo Tomás, al poco tiempo de iniciada la movilización, un grupo de jóvenes –cuerpos policiacos– los enfrentaron, mientras un oficial de los granaderos por megáfono conminaba a la disolución de la marcha. Acto seguido los manifestantes entonaron el himno nacional y la valla de granaderos los dejó pasar, al igual que a dos vehículos de color gris que transportaban a los halcones: jóvenes con el pelo cortado a rape, camisetas blancas y largas varas de bambú (coincide con la representación filmica), vitoreaban al unísono y en voz alta “¡Che, Che, Che Guevara!” para confundir a los manifestantes. Otro grupo de paramilitares armados con rifles M-1, formaron una línea de tiradores, eso explica la existencia de muertos y heridos de bala, como se percibe en la primera secuencia de la película. La persecución se extendió a las calles aledañas al lugar del ataque (Tlacopan, Tacubaya, Santa Julia, Santa María la Ribera y barrios aledaños). De ahí que en las fotografías, filmografía de la época, en la película *El Bulto* y en *Roma*, se haya registrado a los manifestantes corriendo a fin de ponerse a salvo. Para ilustrar lo anterior véase las siguientes imágenes de archivo:

¹⁵⁶ Castillo García, Gustavo (9 de junio de 2008). «El halconazo, historia de represión, cinismo y mentiras se mantiene impune». *La Jornada*. Consultado el 10 de enero de 2021



“Refriega de estudiantes”. La Prensa, 11 de junio de 1971, primera plana. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.



Grupo de Halcones con pancartas del Ché el 10 de junio de 1971. Archivo General de la Nación, Fondo Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales, Caja 1266B, Exp.4.

Diversas versiones coinciden con los sucesos narrados, sobre todo la información de fuentes hemerográficas y testimonios orales, además de la apertura de archivos de la Dirección Federal de Seguridad (DFS), la Secretaría de la Defensa Nacional, la Dirección de Investigaciones Políticas y Sociales y otros expedientes desclasificados del gobierno

estadunidense y sus servicios de inteligencia. Todos prueban la participación de diversas instancias del gobierno y funcionarios en la represión del 10 de junio, destacan Fernando Gutiérrez Barrios, Miguel Nazar Haro, Luis Gutiérrez Oropeza, Luis de la Barreda Moreno y Manuel Díaz Escobar, este último considerado líder del grupo de halcones. Los señalados trabajaron en los gobiernos de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría, en ambos mandatos no se les fincó responsabilidad por su participación el 2 de octubre de 1968 y en el Halconazo.

El Bulto atribuye las acciones represivas de los halcones al gobierno de Luis Echeverría y en cambio descuida el argumento que les da origen. En la película *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón, aparece el grupo paramilitar entrenando y en segundo plano, como parte de la campaña publicitaria del PRI a la presidencia de la República, se ve una barda con las siglas de Luis Echeverría, es decir, se da cuenta de una etapa de transición gubernamental, lo que coincide políticamente con lo expuesto por Munguía, si bien en ambos casos atribuyen la creación de los halcones al gobierno del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz.

Declara Doyle que archivos desclasificados de los servicios de inteligencia estadounidense, sirven de sustento para vincular a los halcones con el gobierno de los Estados Unidos, por mediación de un esquema de entrenamiento militar y policial para oficiales que se celebró a mediados de 1971.¹⁵⁷ Robert McBride, embajador de los Estados Unidos en México, informó a su gobierno el 5 de enero de 1971 que un día antes, recibió en la embajada estadounidense al coronel Manuel Díaz Escobar, quien se hizo acompañar del capitán Rogelio Flores Berrones. El objetivo era negociar un posible programa de entrenamiento para el control policiaco de manifestaciones estudiantiles. El propio Escobar envió un telegrama al gobierno estadounidense para afirmar el interés de los mexicanos por “aprender control de multitudes para el manejo de manifestaciones estudiantiles y motines”. También estarían interesados en entrenamiento de defensa personal y combate cuerpo a cuerpo” (Doyle, 2003: 36-37).

En la década de los setentas México se encuentra en medio de dos posiciones antagónicas, simbolizadas por el amplio y tortuoso periodo de la Guerra Fría, a saber el capitalismo y el comunismo; su modernidad estaba “herida de muerte en su centro mismo: la idea de un progreso continuo e ilimitado” (Paz, 2004: 463-464). El gobierno mexicano opta

¹⁵⁷ Kate Doyle, “The Corpus Christi massacre. Mexico’s attack on its student movement, June 10, 1971”, The National Security Archive, 10 de junio de 2003, disponible en: <<https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB91/>> (consultado: 31/8/2020).

por el enfoque de seguridad nacional impulsado en toda en América Latina por Estados Unidos. Se esconde la realidad de un país sujeto al amplio programa desarrollista del país del norte. Es antecedente de esa visión el ambicioso programa de apoyo para América Latina, “Alianza para el Progreso”, promovido en 1961 por el presidente John F. Kennedy, con el propósito de paliar las “manifestaciones de la amenaza estratégica primordial, es decir de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas” (McSerry, 2009: 68-69), surgida a consecuencia de la Segunda guerra Mundial. Ese nuevo enfoque cambia el objetivo de las fuerzas armadas: pasaron de salvaguardar la integridad de los estados nacionales ante supuestos ataques del exterior, al rastreo de “enemigos” internos (organizaciones o movimientos políticos y sociales), gobiernos, facciones religiosas, simpatizantes del comunismo que pudieran atentar contra el nacionalismo capitalista o desestabilizar, alterar o cuestionar al estado (Schmitt, 2001; Valdez, 1980).¹⁵⁸

Los manuales anticomunistas de la doctrina de seguridad nacional legitimaron la perpetración de golpes de estado y la instauración de dictaduras militares, la violencia sistemática de los derechos humanos en países latinoamericanos, gobernados o no por dictaduras militares. El apremio por encontrar y combatir al enemigo interno tuvo su apogeo entre 1960 y 1970, sobre todo en Chile, Argentina, Brasil y Uruguay, aunque a diferencia de dichos países, en México el gobierno fue más cauteloso y ocultó en lo posible los medios utilizados para desarticular la disidencia. El manejo más sutil de la violencia en contra de grupos opositores se vio fortalecido en territorio mexicano, en gran medida por el catolicismo decimonónico que considera las luchas populares como una conspiración maliciosa que transita de lo masónico a lo liberal y de ahí al comunismo. De ahí que grupos de poder eclesiásticos emprendieron una campaña anticomunista entre 1950 y 1960, en ésta se sumaron los sectores más conservadores de la clase media y alta, enarbolando la frase “Cristianismo sí, comunismo no”.

Bajo el auspicio del gobierno echeverrista se estrena la película *Canoa* (1976) de Felipe Cazals, recrea la historia –verídica– de un grupo de jóvenes trabajadores de la Universidad de Puebla que en septiembre de 1968 salen de excursión al cerro de la Malinche;

¹⁵⁸ Existen una amplia filmografía sobre el tema: *The Trial of the Chicago 7* (Aaron Benjamin Sorkin, 2020); *Los ofendidos* (Marcela Zamora, 2016); *El año que mis padres se fueron de vacaciones* (Cao Hamburger, 2006); *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986); *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002); *Prisioneros desaparecidos* (Sergio Castilla, 1979); *La guerra de un solo hombre* (Sergio Toledo, 1991) y *Allende en su laberinto* (Miguel Littín, 2014).

el mal tiempo los obliga a refugiarse en San Miguel Canoa. El presbítero del pueblo –cacique que controla la vida política y económica, mediando con la intimidación y represión–, con el consentimiento y la ayuda de las autoridades municipales, lanza el rumor de que los excursionistas son agitadores del movimiento estudiantil, tienen por objetivo robar a los habitantes de Canoa, “imponer el comunismo”, violar a las mujeres y destruir la religión católica. El sentido de la película hace ver que él único culpable del linchamiento de los estudiantes es el sacerdote del pueblo y no el clima anti-estudiantil que el gobierno había promovido en la prensa y otros medios cooptados. Recordemos que la administración echeverrista, mediaba con el apoyo económico para tender puentes con la intelectualidad de izquierda y miembros del gremio cinematográfico.

Los antecedentes de anticomunismo en México datan de 1947, con el surgimiento del Frente Popular Anticomunista (FPA), la procedencia de sus dirigentes remite a la militancia y empatía ideológica con la Guerra Cristera. Durante la Guerra Fría, simpatizantes mexicanos del proyecto nacional católico, asumieron el anticomunismo como una profesión; tras el Concilio vaticano II (1962-1965) se generaron abiertas rupturas: los que defendieron la inamovilidad de la Iglesia católica tridentina y los sectores de la Iglesia que apostaron por la renovación. Quienes se opusieron a la reforma eclesial se organizaron para impedirla. Con el respaldo de la FPA, en 1967 se crea la Federación Mexicana Anticomunista de Occidente (FEMACO), entre sus acciones principales se encuentra el repudio a la teología de la liberación, su opción preferencial por los pobres y sus esfuerzos por renovar a la Iglesia católica. En contrasentido, los miembros de la teología de la liberación y el movimiento cristiano por el socialismo, se asumen como primeros defensores de los derechos humanos y denuncian abiertamente el autoritarismo represivo de los gobiernos latinoamericanos. Por ese motivo y los ya expuestos, en la película tiene una carga sémica importante el hecho de que los representantes del gobierno consideren a los manifestantes como comunistas.

¿Por qué la represión del 10 de junio de 1971 es recordado como la matanza del Jueves de Corpus? Es bien sabido que el Jueves de Corpus es una celebración religiosa realizada después de la solemnidad de la santísima trinidad, sesenta días después del “Domingo de Resurrección”, rememora la eucaristía del “Jueves Santo” como uno de los siete sacramentos. La referencia religiosa permite argüir la participación de obispos y sacerdotes católicos en la denuncia de la represión estatal; un crítico constante al régimen priísta fue el obispo de

Cuernavaca Sergio Méndez Arceo, quien llegó a ser mediador entre grupos de guerrilleros de los años setenta y el gobierno mexicano. La película desvela ese hecho como analogía entre el sacrificio de Cristo con el de los manifestantes asesinados, golpeados y desaparecidos por los halcones, de ahí el eje sémico víctimas/victimarios.

Pellicer (1972) aclara que se trata de una estrategia social-religiosa para apaciguar a grupos políticos inconformes y evitar movilizaciones que frustren inversiones privadas, sobre todo provenientes de Estados Unidos. Eso explica la urgencia por demostrar que el gobierno cuenta con la capacidad de apagar cualquier fuego que desencadene un *impasse* nacional, además de sostener la imagen presidencial como benefactora social aunque con poder vertical e inflexible. La doble denominación sobre lo acontecido el 10 de junio de 1971 refiere una historia profunda de México: rememora ese suceso con un mote laico desde la perspectiva del gobierno mexicano y el influjo de la Iglesia católica muy presente en el devenir histórico de México con todos sus matices y complejidades.

Los actos de gobierno son modelizados en el filme como un régimen represor, lo que explica el porqué de sus acciones radicales. Advierte Kraus (1997: 391) que la administración de Luis Echeverría tuvo que soportar un quebranto inimaginable, si en un extremo la clase media fue el sector con mayores beneficios a partir del gobierno Alemanista, la generación que le sucedió confrontaba al gobierno, es cuanto concierne al movimiento estudiantil de 1968, antecedente de la manifestación celebrada el 10 de junio de 1971. Los jóvenes disidentes cargaban con un sentimiento de hastío por la falta de expectativas laborales y de promoción social. Las desigualdades originadas con la política desarrollista y el llamado “desarrollo estabilizador” del gobierno echeverrista, no daba cabida al creciente número de universitarios de clase media en el sector público o privado.

Para reparar la imagen pública se opta por el medios de comunicación, el cine habría de exponer una cara resemantizada del poder político, sus principales destinatarios fueron los sectores medios urbanos. En mérito de deslindarse de las acciones violentas ocurridas durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, el proyecto echeverrista hizo un intento por reinaugurar su relación con grupos de intelectuales y la juventud de clase media, que poco tenían que ver con la herencia revolucionaria, pero sí fueron testigos del movimiento estudiantil de 1968 y su radical represión; para mitigar el daño se designa una importante cantidad de gasto público para el apoyo de esos colectivos. Afirma Loaeza (1997: 567-568) que Echeverría reforzó su

imagen de político moderno en su propio país: “al proporcionar apoyo al gobierno de Allende, e hizo llamados atractivos para aquellos miembros de la opinión pública interna que él estaba interesado en cortejar (los intelectuales, las comunidades universitarias y otros elementos dentro del campo progresista)”. Las buenas relaciones que cimentó con el gobierno de Estados Unidos son en contraste consistentes con el acentuado anticomunismo asociado a la represión del 10 de junio de 1971.

Pese a que un amplio trecho separaba el panorama mexicano de las tensiones acaecidas en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, el presidente Echeverría explotó desde fechas muy tempranas las semejanzas entre ambas situaciones para apuntalar su imagen democratizadora, reforzar su posición frente a la derecha empresarial y desacreditar las críticas procedentes de la izquierda más radical. A partir de 1971 se esgrime un discurso “apocalíptico”, afirma Poniatowska (1976: 6) que el gobierno se asume bajo una disyuntiva radical: el reformismo gubernamental o la involución a las formas políticas de Gustavo Díaz Ordaz. A finales de 1973 ese relato gana en agresividad por la evolución de los acontecimientos políticos en Chile, Uruguay, Argentina y México. La intelectualidad universitaria afín al régimen, entendió que la disyuntiva estaba clara: “o Echeverría o el facismo”.

Como muestra de lo claroscuro de su administración, Echeverría ratifica un compromiso que había asumido desde su candidatura oficial a la presidencia: difundir en México un clima de auténtica libertad de expresión, acción que permitiría a la sociedad abandonar su tradicional papel pasivo e interpelar a sus gobernantes o juzgar la historia nacional bajo nuevas perspectivas. Esa nueva visión de la participación ciudadana en la vida pública, expone Cosío Villegas (1974: 128), aspiraba a involucrar ante todo a los jóvenes para reconducir su descontento por vías estrictamente legales. Como estímulo, entre marzo y mayo de 1971, el gobierno aprueba la excarcelación de varios presos políticos. Para apaciguar la disidencia, asegura Rivas Ontiveros (2007: 645-646), que Echeverría planeó una reforma electoral orientada a estimular el interés político de las clases medias universitarias, se redujo a 21 y 30 años la edad para ser elegible Diputado y Senador respectivamente, se estimuló la representatividad de las fuerzas de oposición, especialmente del conservador Partido Acción Nacional (PAN).

Como parte de las medidas para entablar un diálogo con los descontentos vinculados al

movimiento de 1968, argumenta Latapí (1980: 155), que Echeverría se acercó a las instituciones de educación superior, consideraba que tenían capacidad para legitimar y en su caso, confrontar al régimen. El gobierno promete respeto amplio por la autonomía universitaria, importantes incrementos presupuestarios, espléndida oferta de becas, nombramientos académicos como funcionarios o embajadores para destacados pensadores y profesores universitarios. Replica Correa (2001:197-198) que esas medidas se encuadran dentro del conocido “proteccionismo limitado” surgido en 1963 durante la presidencia de Adolfo López Mateos (1958-1964), que tenía como fin facilitar el acceso de las fuerzas de oposición a las instituciones para fortalecer la legitimidad del sistema político.

En opinión de Latapí (1980: 214), el resultado de la política echeverrista fue la reconciliación presidencial a medias, logró contactar con estudiantes y profesores pero no fue institucional, únicamente logro calar “dentro del esquema de lealtades personales propio del sistema político tradicional”. El rechazo de un sector importante de grupos sociales emergentes, entre ellos el estudiantil que persistió como oposición, después del 2 de octubre de 1968, además de otros grupos que demandaban independencia sindical, aumentos salariales y prestaciones para los trabajadores agremiados. Las divergencias con los grupos juveniles fue crucial para desatar el enojo y la frustración del presidente, sus jugosas ofertas no lograban meter en cintura a los críticos del régimen.

Gallo y Sandoval (2001: 182) afirman que en respuesta, la administración echeverrista promete una censura menos estricta sobre la prensa escrita, delineando con ello la “apertura democrática”, mote que se da al proyecto político del presidente y que no obstante, resultó ser impreciso, se llevan a cabo acciones liberalizadoras con otras netamente conservadoras e incluso represivas. Eso tiene estrecha relación con la representación del Halconazo en *El Bulto*. En el filme, Alberto dice a Lauro que después de la marcha del 10 de junio: “El gobierno canceló toda posibilidad de diálogo”. Su interlocutor pregunta: “¿Qué dijeron los periódicos? Alberto responde: “Verdades a medias. Se ha escrito un poquito más que del 68, pero todo tamizado”. Se trata de una filtración de mensajes con apego a los criterios oficialistas que logran permear la película. Importa aclarar que los rasgos de dicha intervención gubernamental sobre la gran pantalla fueron evidentes entre 1971 y 1976, se debe en gran medida a la continuidad de la censura y la fase de nacionalización que afectó a la industria cinematográfica mexicana. El resultado de las dos cosas fue la estatización del cine

nacional.

Riera (1972: 11) declara que a juicio de Hiram García Borja –encargado de la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación– la Ley de Industria Cinematográfica de 1949 les otorgaba las atribuciones de “supervisión”, no era otra cosa que la censura oficial necesaria para “evitar que con las obras cinematográficas se ataque la moral, los derechos de terceros, se provoque algún delito o se perturbe el orden público”. La permanente censura fue criticada por José de la Colina (1975: 15) quien evidenció en 1974 que la liberalización prometida por el director del Banco Nacional de Cinematografía no se apreciaba aún, si bien como manifiesta Costa (1988:72), la censura se incrementó durante el echeverrismo.

Esto se relaciona con la victimización de Lauro en la película, quien al realizar su labor como reportero gráfico durante la marcha del 10 de junio es golpeado por un halcón. Conviene señalar que Lauro es fotógrafo del periódico *Excelsior*, medio que tuvo fuertes conflictos con el gobierno, por decisión de Echeverría, en 1976 se da la dimisión de su director Julio Scherer, por mantener una postura crítica hacia el régimen. También renuncia un gran número de colaboradores y editorialistas, entre ellos Octavio Paz director de *Plural*, revista cultural de *Excelsior*, así como la totalidad de miembros del consejo editorial. La acción resultó contraproducente para el gobierno, significa el nacimiento de una prensa independiente y crítica: *Proceso*, *Unomasuno* y *La Jornada*.¹⁵⁹

La secuencia del filme donde el hijo de Lauro recomienda lea la revista *Proceso* por los buenos chismes políticos, cobra relevancia porque dicho medio fue creado por Julio Scherer y algunos excolaboradores del periódico *Excelsior*, esa visión crítica se acentúa en la película con la alusión que se hace de Booggie el aceitoso,¹⁶⁰ personaje que nace en Estados Unidos, participó en la Guerra del Vietnam y en medio del napalm y el Vietcong se hizo experto en el manejo de armas. Se conocía a los guerrilleros del bando comunista como Vietcong, apoyados por Estados Unidos lucharon en la Guerra de Vietnam contra el sur prooccidental. A través del humor negro su creador Fontanarrosa, hizo crítica social y política

¹⁵⁹ La revista *Proceso* nace en noviembre de 1976.

¹⁶⁰ Creado por el argentino Roberto Fontanarrosa en el año de 1972, es publicado por primera vez en la revista *Hortensia*.

durante más de tres décadas.¹⁶¹ Booggie es un personaje que encarna antivalores, es machista, maltratador, racista, homofóbico, torturador, insensible, entre otras cosas.

El control de la administración echeverrista de los medios de comunicación se remonta a 1970, cuando el documentalista argentino Raymundo Gleyzer, fundador del grupo de cine militante “La base”, fue secuestrado y desaparecido por la dictadura de su país en 1976. Antes de ese infausto hecho, filma el documental *México, la Revolución congelada*, que en principio recibe el beneplácito de Echeverría, cuando intentaba enmendar su imagen internacional para perfilarse como presidente. La obra fílmica se estrena en Buenos Aires en 1971, logra amplia cobertura en los periódicos porteños, pese a que duró solamente un día en cartelera.

Su éxito se debe en parte a las imágenes de los caídos del 2 de octubre, la historia de trabajadores en las haciendas henequeneras y de la corrupta Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM). No se trata del enaltecimiento de la Revolución hecha institución, es en todo caso crítica profunda de los ideales traicionados en aquel proceso histórico de México. Por lo mismo, el recién electo presidente Echeverría, mediante el embajador mexicano en Buenos Aires, solicita se prohíba el documental (Peña y Vallina, 2000). El efecto de censura termina en el año 2007 con su proyección en cines mexicanos.

En entrevista con el periódico La Jornada (10 de febrero del 2007), Juana Sapire, viuda de Gleyzer, recuerda que después de ser prohibido el documental “Raymundo quería saber por qué. Se fue a ver al consejero de la embajada mexicana, quien textualmente le dijo: Todo lo que se dice en la película es verídico y cierto. Lo que pasa es que hace que México se vea mal”. El cineasta argentino Humberto Ríos aclara que al terminar la filmación de *México, La revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970-1973),

[Paul Leduc] no quiso figurar ni aparecer [en los créditos] porque eran tiempos tremendos, los mexicanos no podían hablar de esa realidad. Osvaldo López,¹⁶² un muchacho que había hecho un documental sobre la matanza de Tlatelolco, murió misteriosamente [...]. Así que les venía bien que estos locos extranjeros hiciéramos el trabajo”.¹⁶³

Por otro lado, Alberto Ruy Sánchez, detractor de la gestión de Rodolfo Echeverría, titular del Banco Nacional Cinematográfico, escribió hacia finales de los setenta:

¹⁶¹ <https://estado.co/articulo-revista/tbt-recordando-a-boogie-el-aceitoso/>

¹⁶² Humberto Ríos se refiere a Leobardo López.

¹⁶³ Para mayor información consultar *Raymundo Gleyzer, el cine quema*, p. 58.

Después del golpe militar en Santiago de Chile, el Estado mexicano encontró una fórmula ideológica que ilustraba bien los mecanismos de la demagogia de aquellos años. La única disyuntiva política era –según intelectuales ligados al Estado– apoyar al gobierno o dejar que el fascismo llegara al país. Gracias a esa falsa disyuntiva del momento, los cineastas nacionalistas pudieron retomar en sus declaraciones todo lo dicho por el cine militante latinoamericano desde el 68 y, al mismo tiempo, ayudar a la consolidación del poder político en México. Ellos quisieron, y en algunos casos lograron, hacer un cine que se vendiera bien en las capas medias de la población citadina, y en el ilustrar fielmente la ideología del Estado nacionalista (Ruy Sánchez, 1981: 36-37).

Ese motivo explica porque los directores de cine ejercían autocensura, no se podía filmar sin permiso y vigilancia del gobierno. Leobardo López, Oscar Meléndez, Felipe Cazals y Julio Priego, podían estrenar producciones públicamente hasta años después de realizadas. Esto no fue obstáculo para que el gobierno tuviera contrapeso, entre 1971 y 1974 surge la organización de grupos colectivos de cine independiente, el más conocido fue la Cooperativa de Cine Marginal, fundada por un grupo de realizadores disidentes, encabezado por Gabriel Retes, Enrique Escalona, Paco Ignacio Taibo II, Víctor Sanen y Jesús Dávila, filmaban bajo el sello de Comunicados de Insurgencia Obrera, es un primer antecedente del cine en México con una orientación de militancia política, su fin era contribuir con la lucha del proletariado.

Lo anterior, tiene su antecedente con la reforma política establecida por el gobierno de José López Portillo, con ella se impulsa la organización e institucionalización de grupos y partidos de izquierda, durante el periodo 1976-1983 se realiza cine político, no obstante el verdadero contrapeso vino de los documentales contestatarios del discurso oficial. Los temas se abordaban desde una visión analítica, permitiendo la creación de un cine crítico y de denuncia social. (Eduardo De la Vega Alfaro 2010: 413-416). Destacan los filmes *Jornaleros* (Eduardo Maldonado, 1977); *La experiencia viva* (Gonzalo Infante, 1977); *Puebla hoy* (Paul Leduc, 1978); *Campamento 2 de octubre* (José Luis González, Alejandra Islas y Jorge Prior 1978); *Chapopote/Historia de petróleo, Derroche y mugre* (Carlos Mendoza y Carlos Cruz, 1979).

Lo expuesto explica porque en *El Bulto*, Lauro y su amigo Alberto se lamentan que los medios de comunicación hayan sido parciales ante la matanza del 2 de octubre de 1968 y aún más, en lo referente al Halconazo del 10 de junio. Al respecto, en el libro *Guerrilla, represión y prensa en la década de los años setenta en México. Invisibilidad y olvido* de Gamiño (2011), se documenta el proceso de lucha armada de la izquierda radical acaecida en un contexto de

violencia política, durante el gobierno echeverrista. La obra relata el accionar revolucionario (político y militar) de la Liga Comunista 23 de Septiembre y la represión gubernamental que sufre, de ahí que argumente la forma en la que los medios de comunicación manipulan la información.

Actuar mancomunadamente con los órganos represivos y volver semipública la represión: “Fuera del tejido social, pero dentro de la observancia pública”. Además, fungió como un instrumento por medio del cual se determinaron las salidas políticas al conflicto tanto a corto como a largo plazo. Es importante destacar que la condescendencia entre el Estado y la prensa se explica a raíz de pactos de lealtad no firmados, pero acatados (Gamiño, 2011: 12).

Los pactos de facto entre algunos medios de comunicación y el gobierno, se llevan a cabo gracias a factores internos y externos. Los primeros refieren lo político, en reciprocidad por hacer caso omiso a la injerencia del presidente en la información a publicar, se concede certidumbre económica y garantía en la adquisición de materia prima a la prensa, por ello la creación de empresas nacionales productoras de papel. Eso da paso a “la consolidación de monopolios informativos”, se promueve a dueños y directivos de los medios para que ocupen “altos puestos de decisión política” (Gamiño, 2011: 12). Los factores externos son de orden social, si en un sentido la prensa difunde el surgimiento de la guerrilla rural y urbana, además de las movilizaciones sociales y estudiantiles, en otro se encausa la información, de manera que cumpla *ad hoc* con los intereses del gobierno. Exhibe Gamiño (2011: 13) que la prensa desempeña un papel político y social, por ser instrumento que coadyuva para hacer públicas algunas soluciones al conflicto, apoya las estrategias de represión estatal y la erradicación de la oposición política.

Las salidas políticas de los periódicos florecen a corto y largo plazo, las opiniones y posiciones críticas que afectaban al gobierno, informativamente se tornan opacas, sobre todo en lo referente a las acciones de grupos paramilitares del estado, es el caso de los halcones. Ese apoyo tiene efecto en la eliminación de la disidencia, “encubrieron la utilización de cárceles clandestinas, de instalaciones militares, métodos de tortura y la desaparición forzada” (Gamiño, 2011: 13). En los medios implícitamente se advierte que quien osa ir contra el gobierno y sus instituciones, recibe un castigo con apego a la ley, se legitima cualquier sanción y se justifica la creación de una policía especial de control y seguridad para abatir esos delitos.

Consigna Gamiño (2011: 13) que el gobierno “utilizó la descontextualización informativa; desideologizó el movimiento armado; incrementó la peligrosidad de la insurrección; falseó los objetivos políticos de la organización”. El movimiento armado se presenta como un fenómeno delincuencial atípico en la historia del país, surge como “una perversión ideológica ajena a las problemáticas políticas, económicas y sociales de México”, además de ser un “proceso bochornoso que la juventud mexicana no logró entender y, por ello, falseó su camino”. Cabe decir que los grupos y movimientos contrarios al gobierno, como se representa en la película *El Bulto*, no se logran explicar o vindicar públicamente por la cooptación de las vías de expresión.

Al ser tan evidente el control de los medios de comunicación y la censura en el cine, Luis Echeverría se propone contrarrestar su imagen como represor, dice García Riera (1998: 234- 238) que mediando el apoyo económico al cine, asume casi todo el control de la industria filmica nacional. Los esfuerzos se centraron en producir documentales de corte crítico social como *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (Paul Leduc, 1976). La zigzagueante estrategia del gobierno para controlar el cine, hizo caso omiso de críticas y reacciones vinculadas con tales acciones. En 1974 un grupo de cineastas, entre quienes se encontraban Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Luis Alcoriza y Alberto Isaac, fundan la empresa Directores Asociados, S.A. (DASA) y un año después, el Frente Nacional de Cinematógrafos. En apariencia se tolera el ejercicio de la crítica política que dicho grupo ejercía, siempre que estuviera dirigida a sexenios anteriores o funcionarios de bajo rango.

Al amparo de esa política se filma el mayor número de cintas de denuncia social, entre otras *Canoa* (Felipe Cazals, 1976); *Las poquianchis* (Felipe Cazals, 1976); *Cascabel* (Raúl Araiza, 1976); *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein 1979); *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972); *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo, 1975); *Calzonzin inspector* (Alfonso Arau, 1973); *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976); *El profeta Mimi* (José Estrada, 1975); *Maten al león* (José Estrada, 1975); *El principio* (Gonzalo Martínez, 1974); *Chin Chin el teporocho* (Gabriel Retes, 1975). En el ámbito de la producción independiente sobresalen largometrajes como *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1971); *Meridiano 100* (Alfredo Joskowicz, 1974); *Caminando pasos... caminando* (Federico Weingartshofer, 1976).

En adelante nos ocupamos en el discernimiento de algunas referencias que recrean el ocaso del proyecto nacionalista y la asunción del nuevo proyecto neoliberal, es el caso de la

noción de ‘pueblo’ evidente en la película. Vale la pena recuperar el comentario que Alberto profiere a Lauro, cuando orgulloso le pone al tanto de lo ocurrido durante el sismo de 1985.

A pesar de que el ejército tenía todo acordonado, dizque para evitar el pillaje, al pueblo, digo al pueblo, pueblo, le valió madre: con cuchillos, con palas, con las manos fuimos a sacar gente de los escombros. ¿Te acuerdas de nuestra cantaleta? El pueblo unido, jamás será vencido.

Uno de los aspectos que tuvo mayor difusión fue la solidaridad y la movilización social para las labores de rescate de la que hace mención Alberto, ya que fuera de la representación filmica, algunos sectores del pueblo mexicano, donaron víveres para los damnificados, participaron en la instalación de campamentos y albergues, se ofrecen servicios de asistencia médica y trabajos de rescate, consistentes en el retiro de escombros para rescatar sobrevivientes y cuerpos sin vida.¹⁶⁴ (Monsiváis, *Proceso*, 23 de septiembre de 1985: 9). Reiteramos, Alberto celebra la solidaridad del pueblo ante el siniestro, en contrapartida denuncia que el gobierno inicialmente se limita a realizar vigilancia para evitar el pillaje en lugar de intervenir en el auxilio de afectados.

El regente de la Ciudad de México, Ramón Aguirre, conmina a las personas para que permanezcan en sus casas. Es verdad que la administración federal primero cumple con dicha función y después pone en marcha el Plan DN-III que redundaba en una acción caótica. De ahí la crítica al gobierno por su lenta y deficiente respuesta ante la emergencia. Para frenar el demérito de la imagen oficial y ante los ofrecimientos de ayuda internacional, el presidente de la Madrid declara “Estamos preparados para atender esta situación y no necesitamos recurrir a la ayuda externa. México tiene los suficientes recursos y, unidos pueblo y gobierno, saldremos adelante” (Poniatowska, 2005: 24). En mensaje televisado a nivel nacional, la noche del 20 de septiembre, el presidente enaltece el papel de la armada nacional, ejército, cuerpos de policía, bomberos, socorristas, voluntarios y medios de comunicación (Poniatowska, 2005). Se pone mayor énfasis en la unidad del pueblo mexicano, expresión que tuvo eco en las proclamas y discursos de senadores, diputados, funcionarios públicos y políticos de diversos partidos que aluden al ‘pueblo de México’ como principal protagonista y receptor de la solidaridad. En la película Alberto ensalza ese apoyo y solidaridad del pueblo ante el siniestro.

¹⁶⁴ Estos brigadistas se autodenominaron “Los Topos”.

El *leitmotiv* que permea de fondo, es la ausencia del gobierno como una entidad protectora, de apoyo a los ciudadanos más vulnerables, visible en el texto filmico como una alegoría del hueco dejado por el antiguo modelo paternalista que el gobierno priísta promovió a lo largo de su dominio. El cambio sustancial en el concepto de ‘pueblo’ y la nueva función del sistema político nacional, tienen origen en las sucesivas devaluaciones del peso y en la hiperinflación que habían agotado el proyecto nacionalista posrevolucionario. El debilitamiento del gobierno obedece en parte al hecho de verse rebasado por el desastre asociado al sismo, además de evidenciar la novedosa visión neoliberal del estado, a saber el abandono de víctimas al no brindarles apoyos y la incapacidad gubernamental para relacionarse con nuevos interlocutores en la sociedad (Lomnitz, 2001; Anderson, 2011). De ahí la participación solidaria del pueblo y el emergente nacimiento de la noción de “sociedad civil organizada” (Leal Martínez, 2014), que como nueva figura, suple el concepto o idea de ‘pueblo’ como una colectividad nacional legítima, producto de la posrevolución y símbolo distintivo del nacionalismo, su sentido queda de manifiesto al inicio del filme por las demandas de un grupo que se reconoce como parte del pueblo, representado por miembros de las clases sociales no hegemónicas o del pueblo al que se refiere Alberto, que durante el sismo contraviene las instrucciones del estado.

De acuerdo con la historia oficial, la Revolución es protagonizada por las clases populares que a su vez definen el papel que el pueblo desempeñaría en los proyectos de nación surgidos de la lucha armada. El concepto de pueblo se entiende como el territorio de los humildes y los pobres ligados a lo rural, adquiere relevancia en la noción de la llamada cultura popular (campesinos, rancheros, indios, proletariados y clase media), esta última alcanza paulatinamente el rango de cultura nacional. Después del sismo de 1985, en los discursos institucionales la figura de sociedad civil desplaza a la de ‘pueblo’; se concibe como una sociedad organizada de autogestión (poseedora de una moral incuestionable, que actúa al margen de los aparatos del estado y de la oligarquía empresarial) y como un proyecto político clave para entender la acción colectiva y la transición a la democracia (Arditti, 2004; Aibar, 2012; Olvera Rivera, 1999). Para los grupos de izquierda, la sociedad civil simboliza una larga lucha de los sectores populares, al mismo tiempo, ruptura con discursos y formas de organización política que en el marco del neoliberalismo se consideran obsoletos. El discurso de clases, emancipación y revolución es sustituido por argumentos sobre derechos e identidad,

se habla menos del movimiento popular y más de los movimientos sociales. No es otra cosa que la justificación de la posmodernidad y el colapso de ciertas ideologías clásicas sobre la sociedad y el sujeto (Eagleton, 1997: 11-12, 44-46).

2. Entrada del neoliberalismo

Lo expuesto permite abordar los más de veinte años de historia económica, política, ideológica y cultural en México, abarcan la transición del nacionalismo al neoliberalismo, lo que se sintetiza en el texto filmico. ¿Cómo ocurrió esa transición, bajo qué circunstancias y cuáles fueron sus resultados? El modelo neoliberal se traza en la década de 1980, producto de profundas transformaciones a nivel mundial, en ese contexto acontece la crisis global del capitalismo keynesiano y el fracaso de los sistemas comunistas, cuya panacea política y económica se asistió de políticas neoliberales, institucionalizadas a través de mecanismos de condicionalidad financiera. Esos procesos y presiones de efecto internacional se fusionaron en México con otros factores internos, para iniciar el tránsito del nacionalismo económico al neoliberalismo, la justificación es el establecimiento de un régimen más democrático.

El agotamiento del proyecto económico nacionalista, inicia con el gobierno de Luis Echeverría (Kuri 2004: 150-151). Una nota publicada por Agustín Barrios Gómez en el periódico *El Herald de México* el dos de enero de 1971, da cuenta de un indicio de la transición hacia el proyecto neoliberal.

Éste será el año clave del nuevo gobierno federal que encabeza [...] Echeverría Álvarez, porque formulará y echará a andar los planes que su administración viene ideando para transformar definitivamente a México, sacarlo de sus ancestrales estructuras socioeconómicas y político-culturales, para afectar su despegue de país subdesarrollado a país en acelerado desarrollo.

Aunque el gobierno echeverrista no previó condiciones financieras que le habrían de superar, la coyuntura económica mundial experimentaba el inicio de lo que sería un proceso de inflación-recesión, que culmina con la crisis petrolera de 1973, orilla al gobierno de México a la exportación de crudo al margen de la Organización de Países Exportadores de Petróleo

(OPEP). Las consecuencias tienen efecto con el desempleo, la rápida elevación de precios, la escasez de dinero circulante y la nimia inversión privada. El incremento desmedido del gasto público y su inflexible proceso de inflación, además de la devaluación del peso mexicano en agosto de 1976, fue el resultado de la política a todas luces equívoca de la administración federal. Para compensar el fracaso asociado al modelo de desarrollo estabilizador, se opta por la modernización del aparato productivo a fin de enfrentar los graves desajustes económicos, amén de la aplicación de reformas para mantener el vínculo entre el estado y la iniciativa privada, desde luego, fortaleciendo el papel del primero.

Ese periodo presidencial se empaña con “el manejo poco prudente de las finanzas públicas”, la represión de guerrillas rurales y urbanas, una reforma política que nunca fructifica (en 1970 y 1972) por la resistencia de grupos empresariales, el “estancamiento de la producción agropecuaria, reducción en las oportunidades de inversión en la industria, desequilibrios estructurales en la balanza de pagos” (Kuri 2004: 150-151). El índice de crecimiento demográfico, cercano al 4% anual, incide en la demanda creciente de servicios educativos y de salud.

Las controvertidas políticas y la frustración de Echeverría, llevaron a la efervescencia política con su agresiva retórica anti-empresarial, además de tensar las relaciones con Estados Unidos. Arguye Costa (1988) que la afrenta con el sector empresarial se agudiza en enero de 1971, cuando Rodolfo Echeverría anuncia el estímulo a la “política de autor” a través de un Plan Mínimo de Ejecución Inmediata publicado el 8 de mayo. Es cometido de esa política el respaldo con financiamiento público de empresas estatales o cooperativas de trabajadores, excluyendo en gran medida a las productoras privadas. De acuerdo con Gallo y Sandoval (2001: 186) esas acciones se encuadran en un contexto de extremo enfrentamiento entre el estado y las asociaciones empresariales, en el sector cinematográfico ese conflicto se manifiesta de una forma más intensa y temprana. La iniciativa privada se ampara con la creación en mayo de 1975 del Consejo Coordinador Empresarial, organismo considerado en ese entonces de gran fuerza y beligerancia.

Señala Macías (2008: 127) que la resistencia empresarial y el auge de las guerrillas hacen que en muchos momentos el gobierno se sienta atrapado entre dos fuerzas que desde la óptica institucional, buscan el fracaso del proyecto gubernamental progresista. Por un lado, las élites con apoyo del gran capital internacional, llevan a cabo un amplio programa de sabotaje

económico (desinversiones, fuga de capitales, campañas de prensa contra ciertas medidas de las autoridades, etc.) destinado a perpetuar su estatus privilegiado y entorpecer las políticas redistributivas oficiales. Por el otro, una minoría juvenil descarriada que con sus acciones violentas propicia (por ignorancia o por mala fe) una mala imagen del poder, así como un latente golpe de estado militar. El combustible para avivar ese fuego fue el reclamo abierto y constante de la derecha empresarial hacia el gobierno, consideraban que el presidente se mostraba tibio con la izquierda radical. Pero en realidad se trata de una idea un tanto paradójica, el endurecimiento de la retórica izquierdista gubernamental (especialmente entre 1975 y 1976) fue posible gracias a la desaparición de la amenaza de las agrupaciones guerrilleras, a finales de 1974 la mayor parte de las guerrillas urbanas habían sido infiltradas por la policía y el ejército. El Partido de los Pobres, considerado el gran grupo guerrillero rural, se encontraba decapitado tras la muerte de su líder Lucio Cabañas.

El combate a las guerrillas deja de ser una preocupación, la atención se vuelve sobre la creciente crisis y tensiones económicas registradas en 1974. Expone Kuri (2004) que el secretario de Hacienda, José López Portillo, encabezó las negociaciones para el ingreso de México a la Organización Mundial del Comercio, entonces GATT (General Agreement on Trade and Tariffs). El nuevo rumbo tuvo como consecuencia que el nacionalismo de estado se hiciera insostenible. En mérito de obtener el apoyo ciudadano, después, en su último informe de gobierno (1982), López Portillo decreta la nacionalización de la banca para tratar de rescatar un nacionalismo agotado, los resultados no fueron los esperados. Años más tarde, el mandatario Miguel de la Madrid consigue superar algunas barreras comerciales existentes para atraer inversión extranjera y con ello hacer ver a México como “mercado emergente”.

La privatización de empresas estatales fue un jugoso negocio para el gobierno y mejor para empresarios privados, en diciembre de 1987 se firma el Pacto de Solidaridad Económica, contempla alzas en los precios de todos los bienes y servicios públicos. Al final del sexenio el peso se había devaluado mil cuatrocientos treinta y siete por ciento, la inflación repuntaba y de acuerdo con el Banco de México la deuda externa del sector público se ubica en 81 mil millones de dólares. Según datos divulgados por las centrales obreras oficiales, durante el sexenio se habían cerrado más de mil industrias, lo que deja desempleados a 4 millones de trabajadores.¹⁶⁵ En contraste con eso, en 1993 empresarios de México entran al grupo mundial

¹⁶⁵ <https://www.jornada.com.mx/2000/01/04/heredero>.

de élite, conformado por los países que contaban con más multimillonarios, entre ellos Estados Unidos, Japón y Alemania (Córdova, 1995).

La firma del TLCAN transforma a México en un país exportador. La centralización del poder fue crucial para que el gobierno filtrara y seleccionara elementos ideológicos, institucionales y políticos que creía pertinentes para México y la sobrevivencia del régimen, lo que redundó en la aplicación de un neoliberalismo ortodoxo. Previo a la firma del TLCAN se llevan a cabo acciones con orientación neoliberal, como la privatización de empresas estatales, la privatización del ejido y el reinicio de relaciones con la iglesia. El “liberalismo social” fue ofrecido y promovido como justificación ideológica del modelo neoliberal y como marco del Programa Nacional de Solidaridad (PRONASOL), presentado como una estrategia preocupada por la justicia social, no por la justicia individual, como lo postula el neoliberalismo ortodoxo (Heróles, 2001; Bobbio, 1998).

Mediando la aplicación del neoliberalismo y los tratados internacionales durante los sexenios de la Madrid y Salinas, se eliminaron aranceles en una gran cantidad de productos importados, es la apertura de la economía nacional a empresas transnacionales, con ello el inicio de la globalización económica en México. Esa medida origina que muchas empresas locales caigan en bancarrota, por esa razón crece el desempleo y el subempleo. Este aspecto es representado en la película *El Bulto* por el subempleo al que se obligan Adela, Sonia y su novio, como directora de teatro, restauradora y actores respectivamente, obtienen ingresos, pero no cuentan con ningún tipo de seguridad social o apoyos laborales. En el filme se aprecia la brecha entre clases sociales en términos de ingresos y en general de bienestar.

La transformación económica de México obedece en mucho a los acuerdos internacionales como el GATT, firmado por de la Madrid y el TLCAN suscrito por Salinas. Para Kuri (2004) de esos acuerdos deriva la merma de autonomía y del control sobre el manejo de su política económica, México es más dependiente del apoyo de Estados Unidos, sin garantías ni tendencias claras hacia un crecimiento económico sostenido. El desmantelamiento abrupto de toda práctica proteccionista, la liberalización y desregulación financiera, la contracción y limitaciones estructurales del gasto e inversión públicas, así como la eliminación de la política industrial, dejan al gobierno con dos instrumentos principales para evitar desequilibrios externos: el manejo del tipo de cambio y de las tasas de interés. Añade Saxe-Fernández (2002) que,

La política económica que se aplicó desde principios de los ochenta, centrada en una masiva desviación de la inversión pública al gasto no productivo, como el pago del servicio de la deuda, y una especie de –Estado de bienestar al revés– subsidio a los sectores de mayores ingresos por la vía de una política fiscal agresiva y de otros dispositivos como los rescates de empresas carreteras y un amplio apoyo al sector financiero-especulativo, está en la base de una profunda desestabilización social y política (Saxe-Fernández, 2002: 280).

La apertura de la economía nacional impulsada por el gobierno salinista dio paso a las grandes empresas que trajeron capitales, nuevas tecnologías y fuentes de trabajo, esto se aprecia en la película cuando Lauro acompañado por Adela, va a comprar ropa y cortarse el pelo a Plaza Inn con el objetivo de cambiar su apariencia física y con ello transformar su identidad. Vale la pena aclarar que desde la década de 1970 en México se acentúa la erradicación de lo típico y tradicional, algunos sectores de la clase media recurren a los nuevos espacios comerciales para asumir o adoptar los nuevos estilos de vida estadounidenses. En esa época se promueve la Zona Rosa como cónclave comercial cosmopolita, proliferan las plazas comerciales al estilo de los malls norteamericanos, principal hito en las grandes ciudades contemporáneas.

En los años noventa, asegura Zamora (2017), la Ciudad de México registra un auge sin precedentes en la captación de megaproyectos comerciales. Bajo el advenimiento de lo que Bauman (2007) denomina la sociedad de los consumidores y la difusión de una cultura de consumo de rasgos globales, se inicia la expansión de cadenas globales de empresas comerciales como supermercados, tiendas departamentales y especializadas, así como franquicias y otros esquemas de distribución, que facilitan el posicionamiento de productos como iconos mundiales.

La importación y consumo de nuevas tecnologías se ilustra en el filme al momento en que los hijos de Lauro juegan Nintendo, escuchan música en los *walkman* y tienen acceso a la computadora. La posmodernidad se deja ver en la imagen de la portada de la película, amplias carreteras conducen a una ciudad con rascacielos. En 1978, como apunta José Agustín (2007:163-163), para continuar con los procesos de modernización y urbanización se construye un ambicioso plan de infraestructura carretera: ejes viales y amplias vías automovilísticas, exagerando el comentario, Gabriel Vargas en la Familia Burrón, se pitorreaba de ellas, señalando que tenían “un kilómetro de ancho”.

Sobre el TLCAN, en el texto cinematográfico se dice que se encontraba en boca de todos, pero pocos podían o sabían explicar en qué consistía. Esto tiene anclaje en las

circunstancias sociohistóricas, queda claro que los neoliberales lo celebraban como un logro sin precedentes y afines a los grupos de izquierda, pronosticaban el fin del estado de bienestar. La firma del tratado era una condición para que el país escapara de la crisis recurrente registrada desde los años setenta, pero objetivamente, no había salida con el antiguo populismo y la política económica basada en el aparentemente fuerte, pero ineficiente aparato económico del estado.

Con una desahogada mayoría en el Congreso, Salinas introduce una cascada de reformas legales e institucionales que hacen posible redefinir la política modernizadora y globalizadora. En el marco de esas reformas acontece la privatización de empresas públicas, se flexibiliza el mercado de mano de obra y se abre la puerta al capital externo, lo que acarrea crisis severas en 1994 y 1995; se daña la competitividad de los productores nacionales de bienes y servicios comercializables, se elimina buena parte de las empresas medianas y pequeñas, cuyas deudas se volvieron impagables y las carteras vencidas en los bancos inmanejables.

Lo expuesto se percibe en la película, cuando la familia de Lauro se queja por el incremento de intereses bancarios, la disminución de su poder adquisitivo, el incremento de precios, amén de que los amigos –Adela y el novio de Sonia– tienen que recurrir constantemente a préstamos monetarios para llevar a cabo sus proyectos. El salinismo es responsable de esa enorme desigualdad social y de la gradual disminución de ingresos de la gente. Unos cuantos logran saldar sus intereses, se incrementa la estadística de mexicanos afectados por la pobreza, la brecha entre pobre y ricos se ensancha. A consecuencia de la firma del TLCAN, asegura Zermeño (2005), tiene lugar la agudización de la crisis económica, social y política del país.

En estas condiciones el incremento de la pobreza, la violencia, el desorden social y la destrucción de la naturaleza [...] no pueden evitarse, son un hecho consustancial de la economía abierta, por lo que el componente conceptual enunciado como “el goteo” (derrame de beneficios hacia los sectores de abajo una vez reordenada la economía en función de las ventajas comparativas), es ajeno a la lógica del modelo, un componente meramente propagandístico (Zermeño, 2005: 48).

En 1993, de los más de 90 millones de mexicanos, casi la mitad se ubicaba en la categoría social de pobre o extremadamente pobre (Córdova, 1995). Datos del Consejo Nacional de

Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL) de 1992, reportan que el porcentaje de pobreza patrimonial creció del 52.4% al 69% en la población total, un gran número de personas pierde su patrimonio, las elevadas tasas de interés impiden el pago de deudas, sobre todo de casas y automóviles; se reporta disminución en el poder adquisitivo para cubrir el gasto en bienes básicos: alimento, vestido, salud, educación y esparcimiento.¹⁶⁶

Saxe-Fernández (2002: 283) confirma que esto no era algo nuevo, un estudio realizado en 1984 por el Instituto Nacional del Consumidor, mostraba que un alto porcentaje de familias de bajos ingresos habían renunciado al consumo de carne (11.4 %), leche (7.5%), pescado (6.7%), frutas y vegetales (3.3 %). Estudios del Banco Mundial corroboran que los salarios reales se habían desplomado a lo largo de los años ochenta, la mayor declinación se detectaba precisamente en el sector agrario. Desde entonces, resulta indiscutible la creciente pauperización y desigualdad social, sobre todo de la clase media y baja. Lo expuesto es evidente en la película *El Bulto*, la familia de Lauro se queja por el incremento en el precio de bienes, ya no les alcanza el dinero, culpan al gobierno porque sufren un cambio de clase social, de pertenecer a una clase media alta, pasan a concebirse como media baja.

Esas crisis económicas han sido representadas en otros filmes. Es el caso de *Lola* (María Novaro, 1989), en cuya trama se deja ver que el costo social producto de la crisis, se reciente con mayor agudeza en las clases populares. Lola (protagonista de la película) es una joven madre soltera que se gana la vida como vendedora ambulante, forzada por la necesidad roba mercancías de los aparadores de un supermercado y se libra de ir a la cárcel, por los favores sexuales que a cambio exige el gerente del establecimiento. Una de las secuencias de la película muestra a la ciudad de México con edificios a punto de derrumbarse y una clase urbana empobrecida por los programas de ajuste neoliberales y por el desempleo que los orilla al comercio informal. En el filme *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 1999), actantes, acciones y circunstancias de vida, develan un mundo injusto, hostil y violento, no existe tregua para amasar ideales, salir de la pobreza y contar con justicia social.

No es trivial que el cine recoja la denuncia de un contexto de crisis, originado con la entrada del modelo neoliberal, si entre tanto afecta el pensamiento y la economía de productores y directores. Durante su ejecución quedan al descubierto graves traspiés

¹⁶⁶ Para mayor información <https://www.coneval.org.mx/Medicion/Paginas/Evolucion-de-las-dimensiones-de-la-pobreza-1990-2010-.aspx>

institucionales, como el “error de Diciembre de 1994”, su efecto es inmediato en la economía ciudadana, ahora con una variante, la crisis afecta a la clase obrera y campesina, golpea a la clase media, a la media alta y a pequeños y medianos empresarios, quienes habían realizado inversiones o adquirido deudas confiados en la difundida prosperidad nacional.

A mediados de 1994 el Banco Mundial advierte al gobierno mexicano que la única salida es la devaluación de la moneda. Carlos Salinas se niega y deja la responsabilidad al gobierno entrante, el presidente Zedillo anuncia una de las peores devaluaciones del peso. En ese sexenio (1994-2000) cifras de la COMARMEX delatan el desastre: se dispara la inflación 225 por ciento, la devaluación 174 por ciento y la pérdida del poder adquisitivo 24 por ciento.¹⁶⁷ En el filme, un pasaje que hace evidente la señalada crisis económica son las circunstancias que atraviesa la familia de Lauro, que justo refieren a la disminución de su poder adquisitivo y el hecho de tener que reajustar su estilo de vida y el gasto doméstico.

3. Dilución de las divergencias ideológicas

Los registro lexemáticos presentes en la locución de quien está al mando de los halcones en la primera secuencia del texto fílmico: “No creen en la institución”, “No creen en México”, “Son comunistas”, sustenta el eje sémico institución/pueblo, cobra relevancia por su relación con las circunstancias políticas de la época. Se pone en tela de juicio las instituciones del estado, de ahí la necesidad de entablar alianzas políticas y la concentración de poder que culmina con el agotamiento del sistema político mexicano (1968-1996).

El panorama de dichas tensiones resulta notorio en la película, el gobierno salinista neutraliza a quienes no aceptaban sus políticas o bien los incorpora progresivamente en instituciones públicas. Esto se relaciona con el enfrentamiento entre el gobierno y la disidencia comunista o socialista, tal como ocurre en el filme, lo que se corresponde con la búsqueda de legitimidad del estado. La administración echeverrista se beneficia con la empatía de algunos intelectuales, como expone Cosío Villegas (1974), le apoyan abiertamente y sin tapujos. La

¹⁶⁷ Para mayor información consultar <https://coparmex.org.mx/la-devaluacion-que-ya-llego/>

frase “Echeverría o el fascismo” proferida por Carlos Fuentes, al unísono con Fernando Benítez, justifica la adherencia al presidente y deja registro de la sumisión intelectual.

Entre 1970 y 1976 el gobierno pudo reconducir y reintegrar el control de gran parte de las sensibilidades opositoras nacidas en los sesenta, gracias a su política de “apertura democrática”. Jorge Castañeda (1999: 348) complaciente afirma “El sistema le debe treinta años de vida a Echeverría: sin su intento de renovación y apertura, sin su afán impetuoso de cambio, no es seguro que el sistema hubiera sobrevivido a la crisis del 68”. Para legitimar la política pública, como también se aprecia en el filme, Salinas continua con esa estrategia política incorporando al aparato gubernamental a desertores de los movimientos estudiantiles, otorga becas y estímulos para actores sociales y cineastas independientes.

La complicidad y la culpa hace mella en los amigos de Lauro, por dejar atrás sus ideales, incluida la adhesión a las nuevas prácticas discursivas y no-discursivas del propio protagonista. No descuidemos que durante un paseo por el zócalo capitalino, Lauro reconoce que México es maravilloso, lo que se explica según Béjar (1999: 66) porque la construcción de la nación y sus respectivos proyectos cumplen con dos funciones: la política busca legitimidad de los estados con el reconocimiento de diferencias naturales y políticas, en lo psicosocial, el apego a ciertos símbolos genera sentimientos de protección, seguridad, reconocimiento, respeto y sentido de trascendencia.

Conforme a la idea de Cros (1986) se ha de reflexionar en principio la existencia de una diferenciación identitaria que se da entre culturas a través del lenguaje y diversas prácticas discursivas y no-discursivas. El autor dice sobre la cultura que es campo donde lo ideológico se manifiesta con mayor eficacia, sobre todo en aspectos identitarios, las subjetividades son conminadas a sumergirse en el seno de la misma representación colectiva que las aliena. En tal sentido, la función actancial de Lauro, permite detectar prácticas culturales con fuerte “comunidad nacional” (Anderson, 1977: 11). Dicho sentimiento de comunidad se mezcla con los de pertenencia a un lugar, cultura o grupo social como lo es la familia, para conformar una determinada y compleja perspectiva identitaria del sujeto.

En el filme, la sociedad mexicana se representa como un sistema complejo en el que se manifiestan características políticas, económicas y culturales, son valores y formas de vida que permean en el conjunto social. Eso explica que dentro de una misma formación social coexistan ideologías contradictorias y en conflicto, respecto de las dominantes en la sociedad

general, por ello la justificación argumental de las posiciones encontradas en el desempeño comunicativo de Lauro.

Por ser parte de una práctica cultural, el texto filmico produce efectos de sentido, es producto de causas materiales, hace las veces de operador de la reproducción de una ideología dominante y con ello “constituye su prolongación tendencial” (Cros, 1986: 44). El filme puede considerarse práctica ideológica articulada sobre un Aparato Ideológico de Estado (A.I.E.), es verdad que determina la especificidad de su discurso. Sustenta Althusser (2003) que un A.I.E responde al poder del estado y desde una visión marxista, engloba diversas instancias: el poder central de una nación, su aparato administrativo, militar, policial y jurídico (tribunales, cárceles, etc.), además de instituciones que aparentemente no son coercitivas como iglesias, escuelas, clubes deportivos, grupos políticos, entre otros.

En la película el estado represor hecha mano de algunos de esos aparatos ideológicos para abatir o neutralizar al grupo estudiantil. El gobierno sea precapitalista o capitalista aparece por encima de las clases sociales, su existencia postula procesos ideológicos de racionalización-autonomización que aparentemente imponen sus principios de universalidad, se constituye una formación social dominante como un medio para definir las relaciones de poder al interior de una ideología (Robin, 1973: 109).

El recorrido semémico de la película evidencia lo expuesto por mediación de las funciones actanciales y sus nociones de sentido. La definición de sujetos colectivos por apego a prácticas discursivas y no-discursivas, sirve para desvelar un determinado tipo de formación social. En el caso de Lauro, su cuñado y amigos, aunque la película esclarezca con indicios su filiación ideológica, se puede entender que vivieron su momento de incorporación al sistema dominante, particularmente por la adhesión al ideario del gobierno represor o por la adopción de un estilo de vida que responde a valores del neoliberalismo.

Las múltiples contradicciones presentes en una formación social “vienen a obstruir, a desviar, a inflexionar, a transformar las funciones de los A.I.E.” (Régine, 1973: 10). La confrontación entre formaciones ideológicas constituye un conjunto complejo de actitudes y representaciones que no son ni ‘individuales’ ni ‘universales’, sino que se refieren más o menos a posturas de clases en conflicto (Pécheux, 1975: 130). El filme hace ver que las formaciones ideológicas se organizan a manera de un todo hegemónico, se cimenta gracias a una estructura de desigualdad y subordinación de ciertos sectores sociales a los A.I.E. En la

cinta las prácticas discursivas y no-discursivas de quienes representan o reproducen las posiciones o acciones del estado pueden cambiar de sentido, claro, de acuerdo con la postura del que las emplea. La incitación a la violencia por el personaje que está al mando de los Halcones y la justificación del cuñado de Lauro, respecto al papel y desempeño del presidente Salinas, configuran discursos legitimadores de la clase en el poder.

Sentencia Althusser (2003) que el acto de relacionar la construcción de sentido con la del sujeto, se resume en el concepto de interpelación ideológica: “Todo individuo humano, sólo puede ser agente de una práctica si reviste la forma de sujeto. La forma sujeto es, en efecto, la forma de existencia histórica de todo individuo, agente de las prácticas sociales” (Citado en Cros, 1986: 64). El mismo Cros hace una pregunta por demás pertinente.

¿Cómo se constituye el individuo en sujeto de su discurso? M. P. responde así a esta pregunta: por el olvido de lo que lo determina, por el hecho de que se identifica en cuanto forma sujeto con la formación discursiva que lo domina y se identifica con ésta al reproducir en su discurso las huellas de lo que lo determina (Cros, 1986: 64).

El filme hace comprensible el vínculo de los A.I.E, la construcción de los sujetos y los procesos económicos y sociales que determinan la nueva organización de la familia de Lauro (refiere a la relación interpersonal igualitaria entre sus miembros); la existencia de situaciones conflictivas y dicotómicas (enfrentamiento del estado con determinados grupos sociales o las fronteras ideológicas entre Lauro y sus allegados); enunciaciones que transcriben por sí mismas la evolución de la infraestructura (el nuevo estado neoliberal simbolizado por la familia de Lauro vs la sociedad, producto de las administraciones posrevolucionarias asociadas con el protagonista) y la incorporación social al nuevo proyecto de nación a través de estrategias coercitivas y no coercitivas.

Es posible que la materialización de ideologías se infiltre en diversos niveles de la vida social, de esa manera las sociedades producen modelos de comportamiento con los que se “materializa la evolución de los valores que le son propios (el hijo, la madre, [...] la joven de buena familia, la mujer fatal, la mujer emancipada, la secretaria, el jefe, el (la) estudiante, el playboy, el deportista, el inmigrante, etc.)” (Cros, 1986: 75). Esos roles sociales definen a cada individuo y crean expectativas de comportamiento, es transferencia al nivel del no-consciente que guía la vida social. La integración social forma parte del discurso salinista para forjar el espejismo de un México estable y presto para entrar comercialmente al primer mundo. En

términos de Cros (1986: 49), la práctica ideológica modeliza las formas mismas y las estructuras de lo discursivo. La película reproduce trazados ideológicos que corresponden a los fenómenos de difracción de las conciencias individuales y colectivas, producidos tanto por la institución (el estado), en cuanto sistema hegemónico, como por las prácticas sociales que promueve.

El rol actancial de Lauro en el marco de los cambios que experimentó, si en el nivel de lo político advierte de una estructura que lo sitúa en relaciones de clase, en el nivel ideológico como sujeto transindividual establece una relación hermenéutica con quienes lo rodean, en la medida en que participa consciente o inconscientemente de un conjunto de representaciones sobre el mundo, la naturaleza y el orden social. Hablamos de aspectos ideológicos que según Althusser (2003), cumplen la función de ser concepciones del mundo que penetran en la vida práctica de los hombres y son capaces de animar e inspirar su praxis social. Significa que las ideologías suministran a los hombres un horizonte simbólico para comprender el mundo, además de una diversidad de reglas para guiar sus prácticas. Se puede argüir que las ideologías no tienen una función cognoscitiva (como en la ciencia) sino una función práctico-social y en ese sentido son irremplazables.

La secuencia del filme en la que Toño expresa a Lauro que no le ha ido tan mal porque tiene una casa bonita y tres coches, o bien, cuando dice: “Aquí la solución es sálvese quien pueda”, “Si Daniel quiere ser negociante, déjalo, por lo menos hará mucho dinero. Si tus hijos están muy claros en ese sentido [...] La realidad no les deja otra opción”. Lauro contesta: “Los jóvenes de ahora sólo piensan en el dinero”. El contexto bajo el que se sostiene ese diálogo, confirma la puesta en práctica del cambio de modelo socioeconómico y su soporte ideológico: la lucha por una mejor vida personal y el esfuerzo individual materialista y egoísta para acceder a la riqueza, lo que definitivamente deja atrás la lucha colectiva. El arribismo substituye y a la vez subvierte valores sociales, el proyecto neoliberal permite atropellos de unos contra otros.

Por otro lado, en el texto cinematográfico Toño coloca en el mismo nivel de aceptación a Salinas y a Lázaro Cárdenas, esa equiparación es revelación de una falta de sentido político e histórico, necesario para justificar al neoliberalismo. No existe algo que una a los expresidentes, constan aspectos ideológicos y acciones concretas que los contraponen, si por algo es recordado Cárdenas, es por la nacionalización de los ferrocarriles, la expropiación

petrolera y de bienes de particulares en beneficio de ciertas clases menos favorecidas. Salinas forma parte de lo más gris de la historia nacional, por el grado de corrupción e ineficiencia de las empresas paraestatales, así como por la venta y privatización del patrimonio nacional. Durante el gobierno de Cárdenas, se promueve la reforma agraria y la formalización legal de los ejidos, lo que favorece a indígenas y campesinos. En contrapartida, dentro de las reformas constitucionales impulsadas por Salinas, para el caso la modificación del artículo 27, permite a ejidatarios la venta de sus parcelas que antaño otorgara la legislación posrevolucionaria. Es un derecho violentado cuya génesis remite a la época colonial, propiamente a la Corona española, en ese derecho se reconoce como beneficiarios a los miembros de comunidades indígenas a través de las llamadas Leyes de Indias, promulgadas a mediados del siglo XVII.

El paralelismo de Toño sobre los expresidentes tiene otro significado, Salinas promueve acciones para demarcarse públicamente de algunos mandatarios, los tiempos así lo exigían. Otorga una parcial libertad al gremio cinematográfico, permite la representación filmica de temáticas puntillosas como lo fue la masacre de estudiantes en 1968 y el Halconazo de 1971. Esos actos suponen deslinde con la herencia de Díaz Ordaz y Echeverría, cuyo capital político al interior del PRI concentraba a la mayoría de sus enemigos políticos e intelectuales, desde su prejuicio, responsables de un considerable desprestigio al partido.

Cada sociedad coparticipa de cierto tipo de relaciones subordinantes, subordinadas o de cooperación, tal como se deja ver en la película, la sociedad pasada establece relación subordinante con la sociedad actual, lo que responde al ideario del nuevo modelo neoliberal. En el filme se recrean prácticas sociales provenientes de Estados Unidos, la hermana de Lauro habla inglés, los hijos del protagonista escuchan música en ese idioma, juegan Nintendo, utilizan *walkman*, computadora, van a la discoteca y a los *malls*.

La forma en la que una determinada sociedad despliega la cultura, arguye Canclini (2001: 24) responde al contexto de la globalización en donde las culturas con niveles tecnológicos importantes, como la norteamericana y la europea occidental transmiten sus valores respecto a ciertos artefactos culturales, como son los aparatos de uso doméstico y de entretenimiento. Por medio de esta promoción de la cultura de mercado, los individuos de naciones periféricas (México, Latinoamérica, el sureste asiático, etc) sienten la necesidad de insertarse en un determinado estilo de vida al consumir estos objetos que simbolizan una

conexión con el mundo globalizado, con sus parámetros de éxito y sus estilos de vida. Se trata de una imposición cultural de las culturas homogenizantes.

Villoro (1998: 51) sostiene que ante la decadencia de los estados nacionales en la coyuntura actual de la globalización, las personas tratan de alinearse a nuevos vínculos afectivos, en especial aquellos que les ofrece la cultura global, por eso los seres humanos combaten el tedio de muchas formas: ser partícipes de un continuo flujo de interactividad ya sea al consumir música, cine y más claramente, videojuegos, cuya industria supera en ganancias a la del cine. Las relaciones en parte se dan por mediación de algún aparato electrónico, o por los sujetos que participan de su uso, de esa manera se ponen en contacto con la cultura global, sus contenidos y orientaciones ideológicas en pocas o nulas ocasiones tienen relación con el imaginario de la cultura local, las temáticas de los videojuegos son ampliamente estandarizadas a los modos narrativos que se proponen a partir de artefactos culturales europeos o estadounidenses.

Podemos notar que el Nintendo –ahora el Xbox– como apelan teóricos de la globalización (Martín Barbero, 1987, 2001; Arjun Appadurai, 1996, 2013 García Canclini, 1995, 201) forman parte de las nuevas tecnologías consideradas instrumento o un medio para la consolidación de la globalización. En el texto filmico, queda claro porque los hijos de Lauro y después él mismo, han conectado su estilo de vida con el paquete mercadotécnico que representa los valores de la globalización como es el acompañar sus ratos de ocio con el disfrute de la tecnología.

4. *El Bulto*: transición del nacionalismo al neoliberalismo

1. El cine nacionalista

El Bulto como objeto artístico recrea la transición política, cultural e ideológica que se da en el país y *per se* logra zigzaguear entre la representación filmica nacionalista y la pos-nacionalista o neoliberal. Las políticas cinematográficas como campo específico de los actos de gobierno, abarcan la transición del nacionalismo al neoliberalismo, sirven para reflexionar la manera en la que el cine fue eco de discursos oficiales entre 1970 y 1994. Las formas tradicionales de representación cinematográfica responden a una visión nacionalista que surge en la época del

cine de oro, a la misma se subscribe en algunos momentos la película *El Bulto*, sobre todo, por el papel actuarial de Lauro como padre y elemento fundamental de unidad nacional.

Las circunstancias sociohistóricas que logran permear el cine se asocian a la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976), toda vez que la reformulación del autoritarismo mexicano tuvo como principal injerencia la política cinematográfica, el cine como recurso del estado fue medio para reproducir su ideario e intereses. Las filmaciones abordan temas políticos, económicos, culturales o sociales del presente, pero ambientadas en el pasado. Esa tendencia inicia con la película *Aquellos años* (Felipe Cazals, 1972), *biopic* sobre Benito Juárez, que constituye una de las producciones más relevante del sexenio echeverrista, ilustra sobre la adopción de postulados ideológicos gubernamentales en el cine con anterioridad a 1975. El filme narra la historia de México desde la promulgación de la Constitución Liberal de 1857, hasta la derrota final del Segundo Imperio en 1867, toma como punto de referencia la figura de Benito Juárez. A lo largo de la diegésis se percibe un paralelismo entre una serie de hechos situados en el pasado (conflictos entre liberales y conservadores a mediados del siglo XIX y el intento de Francia por instaurar la monarquía) y el momento de emergencia de la película que nocionalmente presenta a Juárez, sus correligionarios y su lucha como antecedentes del propio Echeverría.¹⁶⁸

En la película se conciben momentos cumbres en los que la nación era dirigida por un líder de brillantes cualidades como lo fue Juárez y el resto de los liberales. En contrapartida, se ridiculiza a la mayor parte del nutrido elenco de personajes asociados a la “reacción”, se condena la memoria de Porfirio Díaz, quien hábilmente fue excluido del relato, pese a ser uno de los artífices de la victoria final de las armas republicanas en 1867 (García Tsao, 1994: 98). Se debe a que su trayectoria política posterior al periodo abordado en el filme, lo sitúa como el responsable de una de las etapas más fatídicas de México, según la visión oficial de la historia nacional.

La permanencia del discurso nacionalista se relaciona con una tradición en las formas de representación del pasado, propias del cine mexicano. En los márgenes del nacionalismo revolucionario, Echeverría crea un discurso enfocado a la crítica de políticas nacionales anteriores a su mandato, eso explica el viraje que da a su plan y acciones de gobierno con

¹⁶⁸ Para un estudio más detallado de la película, remítase a García Tsao, L. (1994) *Felipe Cazals habla de su cine*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, pp. 97-110.

soporte ideológico en lo realizado por Lázaro Cárdenas (1934-1940). La “apertura democrática” de ese gobierno pretende ser ruptura retórica con las formas habituales de hacer política sostenidas en contenidos históricos del pasado, no obstante, los discursos siguen teniendo el peso de la tradición como fuente de legitimidad institucional.

La “apertura cinematográfica” aspira a ser un proyecto de apoyo para la difusión de la política nacional. Costa (1988: 41, 152-158) puntualiza que en la práctica dicha apertura tuvo serias limitaciones, no significó el fin de la censura y sí su fracaso en el terreno económico. El cine relacionado con los valores de la “apertura”, comprende un número reducido de títulos y no cala en los públicos mayoritarios. De la Vega (2012: 247) sustenta que bajo la dirección de Rodolfo Echeverría (hermano del presidente), el Banco Nacional Cinematográfico y sus empresas filiales integraron una estructura sólida para hacer cine, aunque en realidad no hay un registro amplio de filmaciones subsidiadas por el estado que logren reproducir un relato del pasado, coherente con el discurso gubernamental, destacan: *El Santo Oficio* (Arturo Ripstein, 1973), recrea la persecución de la familia judía Carvajal por la Inquisición a finales del siglo XVI en la Nueva España; *Vals sin fin* (Rubén Broido, 1971), relata aspectos biográficos del poeta Ramón López Velarde; *En busca de un muro* (Julio Bracho, 1973) refiere la historia del muralista José Clemente Orozco.

En esas películas se modeliza la historia nacional pero a medida de la agenda gubernamental, ponen en relieve la defensa de la política exterior echeverrista, especialmente la aproximación al bloque de los “No Alineados”, amén del desarrollo de un activo “tercermundismo”. La “apertura democrática”, se cifra en la nueva orientación dada a la diplomacia y en la política cinematográfica, ambas se proponen el apoyo de sectores de la sociedad mexicana con sensibilidades políticas avanzadas. Se presenta al gobierno echeverrista como supuesto y legítimo portador de los signos de justicia social, avance democrático o antiimperialismo, esgrimidos por la juventud movilizada en 1968 y 1971.

Entre 1975 y 1976 se consolidan dos líneas narrativas de capital importancia para entender el papel que las autoridades dieron al cine como agente difusor de su mensaje de renovación y “apertura”, por un lado, el cine que trata la derrota de movimientos político-sociales progresistas y por el otro, la crítica social ambientada en el pasado que entre otras cosas, plantea la asimétrica distribución de la riqueza, como se argumentara más adelante. Ambas líneas tienen como rasgo argumental la denuncia de una serie de aspectos negativos

como la represión política, inequidad económica, corrupción y fanatismo, se trata de realidades que corresponden al pasado, mismas que el gobierno echeverrista trata de erradicar para conducir al país a una nueva etapa, caracterizada por el avance hacia la democracia y mejores condiciones de vida para las mayorías.

Como arguye Ruy Sánchez (1981: 97), la cinematografía que aborda la derrota de movimientos político-sociales progresistas, participa de un “cine sobre represión” que, al menos en México, tuvo su punto de partida con el golpe de estado que derroca a Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973. Las producciones se distinguen por sus rasgos estéticos y temáticos, en cuanto a lo primero, se trata de narrativas al estilo hollywoodense, sobre todo del western crepuscular y el “cine de catástrofes”, son filmes drámaticos caracterizados por la violencia y el derramamiento de sangre. Temáticamente, son películas ambientadas en México, con maniqueísmo representan el surgimiento y desarrollo de movimientos sociales progresistas aniquilados por la suma de poderes económicos, políticos y militares de carácter reaccionario.

Dos películas recrean esa orientación: *Cuartelazo* (Alberto Isaac, 1976), *biopic* del senador Belisario Domínguez, asesinado durante la dictadura huertista y *Mina, viento de libertad* (Antonio Eceiza, 1976), relata el apoyo que el guerrillero liberal Francisco Xavier Mina brinda a los insurgentes mexicanos durante la Guerra de Independencia. Ese enfoque filmico evidencia el discurso conservador que, en palabras de Ruy Sánchez (1981), promueve la aceptación de políticas presidenciales. Entiéndase la moraleja para el espectador: si se quiere evitar que en México se den represiones autoritarias, como las mostradas en la pantalla, es necesario otorgar un apoyo irrestricto al reformismo gubernamental.

La crítica social ambientada en el pasado reciente, como segunda modalidad del cine de producción oficial, se explica porque durante la gestión de Rodolfo Echeverría, la supervisión y censura a cargo de la Dirección General de Cinematografía fue menos agresiva, lo que posibilita que cineastas, pese a contar con financiamiento del gobierno, puedan proyectar en la pantalla aspectos socialmente sensibles, hasta ese entonces sin presencia en la mayoría de los circuitos filmicos: pobreza rural, caciquismo, corrupción gubernamental, poder eclesiástico y el movimiento estudiantil de 1968. Esta libertad filmica tenía fronteras: las películas que abordan esos tópicos únicamente consideran sucesos ocurridos entre 1940 a 1970.

El Bulto sigue la línea argumental nacionalista marcada por el echeverrismo, la representación del “Halconazo” como hecho histórico, pasa a segundo plano o mejor dicho, en la segunda parte del filme sus referencias son escasas y su carga semántica se va diluyendo hasta que desaparece. La manera de modelizar cinematográficamente sucesos del pasado marca una diferencia, la crítica contenida en la película, pese a ser concebida durante el gobierno salinista, responde a la denuncia de un hecho atroz acaecido 20 años atrás. Ese contenido filmico en modo no deliberado, concluye justificando al gobierno y su proyecto neoliberal en demérito del nacionalismo del gobierno de Echeverría.

La función actancial que cumple Lauro como padre, amén de la diegésis que acentúa la representación de la familia como un microcosmos social, corresponde a una tradición fílmica nacionalista que surge casi desde los albores del cine mexicano. El cine producido en México durante la llamada época de oro, se proponía vigorizar el nacionalismo e inculcar en el mexicano su lugar en una sociedad dirigida por el padre-estado. ¿Por qué algunas películas justifican argumento sobre el papel del estado como eje articulador de la sociedad?

Para dar respuesta conviene reflexionar la naturaleza de un discurso de unidad familiar promovido por el estado, la familia como microcosmos de lo social y los arquetipos de quienes la componen, así como las relaciones interpersonales al interior del hogar, reflejan valores consistentes con el interés y la ideología impulsados por el estado. En mérito de instaurar un modelo de pensamiento uniforme, las administraciones gubernamentales que van de 1930 a 1974, utilizaron con regularidad la imagen de la familia como referencia para promover el concepto de unidad nacional, el eje articulador es el padre-estado que cobija y protege el bienestar de los miembros de la nación. En diversas producciones cinematográficas resulta evidente el símil ideológico entre las virtudes de sumisión de la madre y los hijos hacia el orden patriarcal, ello resulta del modelo de ‘familia nuclear’ predominante en México.

La noción de ‘familia nuclear’ como modelo convencional arquetípico de la familia mexicana, es definida por Tuirán (2001) como familia conyugal tradicional.

Corresponde a una estructura formada por la pareja de esposos que reside en un hogar independiente con sus hijos no emancipados. La familia conyugal se funda en una división sexual del trabajo que mantiene la hegemonía formal del sexo masculino sobre el femenino, puesto que asigna los roles asociados con la crianza, el cuidado de los hijos y la realización de las tareas domésticas a la mujer y el papel de –proveedor– de los medios económicos al hombre (Tuirán, 2001: 24-25).

Sefchovich (2008) complementa esa idea, la familia, además de ser un grupo con lazos de parentesco, comparte un espacio físico e interacción significativa. Otro principio para la conformación de la familia es el parentesco, que de acuerdo con sectores conservadores debe prevalecer a nivel consanguíneo. El elemento restante para que la familia sea concebida como unidad social básica, es la voluntad de mantenerse agrupados. Ahora exploramos cómo se representa en el cine nacionalista ese arquetipo de familia, los principios de configuración familiar y de quienes la conforman (madre, padre e hijos). Algunas películas delimitan con claridad la función o el rol que desempeña el padre como eje articulador de la familia, implícitamente promueven la unidad familiar y a la nación guiada por el padre –figura presidencial–, además de exponer elementos ideológicos que respaldan la permanencia del orden patriarcal. Son referencia *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo, 1941), *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948), *¿A dónde van nuestros hijos?* (Benito Alazraki, 1956), además de *La familia Pérez* (Gilberto Martínez, 1949) y *Mecánica Nacional* (Luis Alcoriza, 1972).

La película *Cuando los hijos se van*, retrata sensibilidad ante el ideario prerevolucionario, en la diegésis se sostiene confrontación entre la vida pasada y las nuevas costumbres asumidas por la juventud posrevolucionaria. La sociedad y la familia, son representadas como esferas de dominio paterno. El padre y la madre se asocian con espacios públicos y privados de diferentes maneras, el primero simboliza la unión con lo público y todo aquello que lo acerca con el estado, es decir la ley, el trabajo y el orden patriarcal; su rol como jefe de la familia es definido porque es quien ejerce el poder. La madre participa en lo privado: procura que en el hogar prevalezcan los valores establecidos por el orden patriarcal y es determinada por su naturaleza, la capacidad biológica de dar a luz.

Los estereotipos femeninos presentes en la pantalla desvelan algunos porqués de la prolonga permanencia de la autoridad patriarcal (García Riera, 1988; Ayala Blanco, 2005; Tuñón, 1993; Ramírez-Berg, 1992; Robles-Cereceres, 2002; Rashkin, 2001). La madre abnegada (o cualquier sinónimo de mujer sumisa y asexuada), dicho en otra forma “la madre como esclava del hogar”, frase que pronuncia sobre sí misma y con orgullo Sara García en *Cuando los hijos se van*. No se olvide que el papel de madre sacrificada, inicia con Sara García, aparece en el cine personificando la madre o abuela bondadosa y abnegada, en la película *Malditas sean las mujeres* (Juan Bustillo Oro, 1936) se gana el mote de madre del

cine nacional, lo que se redondea con el filme *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941).

Para Lamas (2006: 224) el arquetipo de madre abnegada tiene lugar con los movimientos de búsqueda de derechos civiles de la mujer en México, lo que redundó en la instauración en 1922 del día de la madre, la imagen de la madre connota ternura y devoción por sus hijos y el cónyuge. Para celebrar esa fecha el periódico *Excélsior* organiza festejos y despliega un gran aparato publicitario, para honrar a la madre, años después se suma el cine. Dicho arquetipo de madre sintetiza el modelo femenino convenientemente ideológicamente al estado postrevolucionario, demanda el sometimiento femenino para contribuir con la permanencia de la familia y por extensión, con el orden social. El ideal de mujer es simbolizado en la película *El Bulto* por Valeria –hermana de Lauro– quien es ama de casa, está al cuidado de los hijos, pende económicamente de su esposo y obedece las reglas que dicta dentro del hogar.

La ideología que rodea a la familia provoca la conformación de innumerables prejuicios y estereotipos que informan acerca de lo que es correcto, típico o deseable en el seno de la familia y de las relaciones familiares. Los mitos están profundamente enraizados en valores morales y éticos y en imágenes y modelos promovidos por diferentes instituciones sociales (Tuirán, 2001: 24-25).

Otro estereotipo femenino se recrea con la mujer que amenaza la estabilidad de la familia nuclear, si bien ejerce su sexualidad de una manera insensata y proactiva (prostituta o vampiresa). Es la mujer sexualizada que reniega de su posibilidad de ser madre, prefiere ser una mujer sin ataduras, por ser pecadora la naturaleza se vuelve contra ella incapacitándola para ser madre, acota Tuñón (2003: 146) que las prostitutas sienten tanta vergüenza que no se creen suficientemente dignas de merecer la maternidad, tres filmes de Emilio Fernández abonan en ese sentido: *Las abandonadas* (1944), *Salón México* (1948) y *Víctimas del pecado* (1950). Otro ángulo de ese arquetipo de mujer se configura con las protagonistas de *Santa* (Antonio Moreno, 1931) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), quienes abandonan el hogar por deshonar a la familia, cruzan el umbral de la decencia por experimentar su sexualidad antes del matrimonio. En la película *El Bulto*, Lauro con apego en prejuicios anacrónicos, corre a su hija de la casa porque la encuentra besándose y acariciándose con su novio.

Por lo que concierne al arquetipo del padre, existen dos muy marcados en la historia del cine mexicano, el primero responde al padre como autoridad absoluta dentro de la familia tal y como se aprecia en los filmes *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941) y *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947). Robles-Cereceres (2002: 107) argumenta que a partir de la propaganda emitida por el gobierno del presidente Ávila Camacho, se hace evidente el paralelismo entre el padre de familia y el poder del estado en las pantallas.

La idea de la unidad de la nación se relaciona con los inicios del llamado milagro mexicano, a principios de los cuarenta [...]. Desde entonces hasta el fin del milenio, la nación mexicana se construye –en el nombre del Estado– como una entidad que alegóricamente representa el padre de familia. De este modo, Estado y patriarcado mantienen una relación estrecha que se manifiesta simbólicamente en la narrativa familiar del cine mexicano (Robles-Cereceres, 2002: 107).

El padre con autoridad absoluta y guía pendular de la familia, se recrea en el filme *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972), el poder patriarcal llega al extremo de mantener a su esposa e hijos encerrados en su casa por años. La familia vive su conflicto en el encierro de la casa, es decir, desde lo privado y lo más íntimo. En *Mecánica nacional* se identifica otro ángulo de dicho estereotipo, en una secuencia discuten Eufemio y el Güero, el primero de ellos tropieza con una pareja que está a nada del acto sexual, se trata de Charito y su novio Lalo, respectivos hijos de estos compadres, el padre de la chica monta en cólera, manifiesta su vergüenza y casi llega al punto de las lágrimas, su honor familiar ha sido mancillado. Eufemio se calma cuando su amigo hace un pacto entre caballeros, afirma que sus hijos se casarán, así será saldado el agravio por la pérdida de la virginidad de Charito. Aunque los novios estén presentes, no son escuchados ni tomados en cuenta por sus progenitores en el arreglo familiar. Nótese que a diferencia de la película *El castillo de la pureza*, la crisis familiar se da en medio de un espacio público.

La imagen del padre autoritario, también se presenta con el personaje de Rodrigo Cataño en el filme *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) cuando Maru, una de sus hijas, confronta el régimen tradicionalista del patriarcado –alusión porfiriana– al irse de la casa para contraer matrimonio con Roberto, arrojado vendedor de aspiradoras, símbolo de una nueva generación orientada por valores modernos. En otro momento se desata el enojo del padre al constatar que su hija Estela es capaz de besarse en la calle con el novio, la golpea sin miramiento, asumiendo que los insultos y el castigo físico es lo que merece. Esto tiene

paralelismo con la forma de ejercer la violencia por quien ostenta el poder, es decir, el padre-estado que golpea a los suyos en un ejercicio de extrema intolerancia, lo que en modo análogo coincide con la película *El Bulto*, cuando los manifestantes son atacados por los halcones y por la confrontación violenta que sostiene Lauro con su familia.

Una familia de tantas, es filme que profundiza en la confrontación ideológica y las diferencias generacionales en el marco de estabilización política, repunte económico y crecimiento urbano durante la presidencia alemanista (1946-1952). En aquellos años la mayoría de la población adulta provenía de zonas rurales, vivió el proceso revolucionario, mientras que sus hijos crecieron en la ciudad, ven el ideario revolucionario con distancia. Por lo mismo, en el filme se toma como centro de su argumento las fronteras ideológicas entre padres e hijos. En *El Bulto*, afloran marcadas divergencias ideológicas, ante todo entre el estado nacionalista y los manifestantes del 10 de junio de 1971, que de acuerdo con la película son socialistas, en un segundo momento emergen diferencias entre Lauro, símbolo de la sociedad nacionalista y su familia, caracterizada por su orientación neoliberal.

A excepción de *El Bulto*, en las películas enunciadas se reafirma la ley y el orden patriarcal que impera sobre los hijos, quienes se mueven alegóricamente alrededor de la autoridad de un padre proveniente de la clase media. La ideología dominante del padre se propone como imaginario idóneo de la familia en México. Burton-Carvajal (1994) sugiere la presencia del poder patriarcal en la esfera de lo privado como extensión de lo que ocurre en la sociedad.

El énfasis en la ideología patriarcal, tan característico del melodrama mexicano, se relaciona con la tradicional preeminencia de la familia patriarcal como unidad social y, en última instancia, también política. Ésta a su vez se relaciona con la importancia histórica del padre como suprema figura regente en la familia y por lo tanto, como lazo entre la unidad familiar y las otras unidades socio-políticas también jerárquicas y patriarcales, la Iglesia y el Estado. En esta –trinidad mexicana– el padre en la esfera doméstica, el Padre en la esfera eclesiástica, y el patrón y jefe, sea hacendado, cacique, general o presidente, en la esfera cívica que naturaliza y totaliza la autoridad patriarcal (Burton-Carvajal, 1994: 54-55).

Se trata de una estrategia cinematográfica en donde el padre es analogía del poder estatal, exalta los valores nacionalistas, sea de manera implícita o explícita. En todas las películas es evidente el objetivo de mantener la unidad nacional, materializada con la apoteosis del final feliz que deja ver a una familia que convive de manera armoniosa y reconoce el liderazgo del

padre.

El padre apocado y despojado de autoridad que al final logra reconocimiento familiar, es otro arquetipo constante en el cine. En la película *Cuando los hijos se van*, se desarrolla crítica por el rechazo que los jóvenes tienen por la vida de clase media modesta. Todos los hijos a excepción de uno, ambicionan buenos trabajos en la capital del país, a donde finalmente migran. Amalia una de las hijas, se relaciona con un hombre acaudalado con dos divorcios a cuestas. Eso motiva un enorme dolor a sus padres, entienden que no podrán unirse bajo el ritual religioso, tendrán que vivir en unión libre. El filme expone antinomia de valores en esas dos generaciones, al final y mediante el plano sentimental que rodea a los padres, se desacreditan las ideas modernas, las acciones de los hijos se califican como un valor negativo.

Las características de películas que dibujan ese estereotipo de padre, de acuerdo con Tuñón (1993: 149), colocan mayor énfasis en las humillaciones que un padre débil recibe de su mujer e hijos. Esto se recrea a través de comedias o melodramas, la moraleja es que la autoridad del padre debe respetarse para hacer prevalecer, ante cualquier adversidad, el orden y la unidad familiar; la familia es por analogía extensión del estado y el padre símil de esa autoridad, como se aprecia en *La familia Pérez* (Gilberto Martínez Solares, 1948) narra la historia de Don Gumaro, es poco respetado por sus hijos, amén de que son malcriados por la madre. La falta de autoridad del padre es báculo del caos y conflictos generacionales, no obstante todo se resuelven porque las ideas de los adultos son mejores, quienes las profesan tienen la razón.

Cuando el padre está ausente o carece de autoridad, asegura Tuñón (1993:147) se “genera una grave falta de estructura que afectará a los hijos” lo que se puede identificar en los personajes de las películas *El suavecito* (Fernando Méndez,1951), *Los Fernández de Peralvillo* (Alejandro Galindo, 1954) y *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo y Raúl de Anda, 1946). En ese tipo de películas, el nudo argumental destapa los problemas generacionales de padres e hijos, la falta de autoridad del padre pone en peligro la estabilidad familiar. La moraleja resulta ser aleccionadora y una constante en el cine, de manera resemantizada continua representando el tópico de la familia en riesgo.

García Riera (1988: 213) enuncia películas que recogen esa temática: *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955); *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956); *¿A dónde van nuestros hijos?* (Benito Alazraki, 1956); *La rebelión de los adolescentes* (José Díaz Morales,

1957); *Los jóvenes* (Luis Alcoriza, 1960; la tercera versión de *Cuando los hijos se van* (Julián Soler, 1968). Esos filmes, al igual que ocurrió en la época del cine de oro, ideológicamente plantean analogía entre el imperativo del jefe de familia y la autoridad del estado, guía indiscutible de la sociedad mexicana. Ese tipo de representaciones, aunque escasas, en el marco del neoliberalismo siguen vigentes, es el caso de la película *Por la libre* (Juan Carlos de Llaca, 2000), en cuyo texto consciente o inconscientemente la familia Carnicero protagoniza la trama de un núcleo social feliz, supone eso el ideal de la “Gran familia mexicana”, sustentado por el discurso nacionalista. La construcción de esa asociación inicia con el siglo XIX, se elabora y refuerza con la literatura de ficción (Montero Sánchez, 2002: 87-90).

La película *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948), despliega argumento sobre la ruptura generacional entre un adolescente y su padre, cuando el primero decide abandonar el nicho familiar. Al final, como ocurre con otras películas, imperan valores tradicionalistas y ante la crisis que afecta a la familia, ambos padres agudizan su autoritarismo para restaurar el lazo de la unión familiar, lo que se relaciona directamente con el concepto de paz indivisible, practicado por el gobierno de Adolfo López Mateos en 1958 y Echeverría en 1970. En ambas administraciones se recurre a la fuerza pública para reprimir protestas sindicales. Como resultado y a pesar de la violencia hacia los sectores sindicales, se mantiene el consenso alrededor de la figura del padre, símbolo del país –la figura presidencial–.

Las películas en cuestión, persiguen el restablecimiento del orden y el fin de las diferencias ideológicas generacionales. Esto conecta con la película *El Bulto*, específicamente con la actitud de Lauro cuando se propone asumir el poder o el control de la familia de una forma violenta y autoritaria, es paralelismo con el perfil del estado mexicano nacionalista, monopolio del poder mediante un partido único y su jefe absoluto. En la película, esa hegemonía se rompe o pierde continuidad con el despliegue de recursos dramáticos en torno a la desobediencia de los hijos hacia el padre. Al igual que en la época del cine de oro, los hijos son las víctimas de una violencia patriarcal que quiere imponer su ideario y su moral, pero ahora la trama termina desacreditando lo viejo, para validar el ideario neoliberal. El padre ofendido acaba dando razón a los hijos. Los adolescentes en pleno proceso de maduración, son agentes que dan la cara y llevan la bandera de la renovación nacional, lo que puede tomarse como una analogía alegórica de los nuevos procesos sociales, políticos y económicos que forjan la nueva identidad nacional: una nación en abierta búsqueda de democracia y cambio.

Es evidente la ruptura con las formas tradicionales de representar la trama y el desenlace de los conflictos familiares, el restablecimiento del orden familiar no se da por la autoridad patriarcal. El orden se recompone con la incorporación de Lauro a la familia, pero ya no será el jefe de ese microcosmos, sino un miembro más.

2. Cine y neoliberalismo

Jorge Fons registra los cambios sufridos en La Ciudad de México entre 1970 y 1996, la representa con gran dinamismo y nido de descomposición social: excesos, hedonismo carnal y espejismos de una mejor vida. Recrea modismos lingüísticos o el calo de las personas que habitan en la capital del país, las distintas maneras en las que se conducen, su agudo sentido de supervivencia, quizá resultado de la evolución y rapidez con la que ha crecido la ciudad. Para muestra los filmes: *Tú, yo, nosotros* (1972) (en el capítulo nosotros); *Los cachorros* (1973) (basada en el libro homónimo de Vargas Llosa); *Fe, Esperanza y Caridad* (1974) (en el capítulo de Caridad); *El callejón de los milagros* (1995).

En la película *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976), metaforiza un México en constante edificación. La trama amanece con la muerte de Don Jesús –velador de una obra en construcción–. La muerte, la ambigüedad y el drama detonan en un flashback que lleva a la duda sobre quién pudo haber cometido el crimen. Como actante, Don Jesús es un viejo que va de la superstición a la marihuana y en el extremo, a la violación de una menor. En la obra en donde trabaja, tras las jerarquías gremiales se esconde la explotación sistemática de albañiles, se trata de campesinos pobres que emigraron a la gran ciudad en busca de mejores condiciones de vida pero terminan viviendo en la miseria y en zonas de marginación, para colmo, deben entregar cuotas al corrupto sindicato de obreros de la construcción.

Es una analogía del México donde la simulación es base del progreso, es microcosmos en donde tal y como lo escribe Jorge Luis Borges en su obra *Las ruinas circulares*, cada sujeto se compara en las ruinas de otro para pensarse diferente y mejor. En una secuencia del filme los trabajadores celebran el Día de la Santa Cruz, se escucha una mezcla de diálogos y monólogos ofensivos, enardecidos por la ingesta de alcohol. El Chapo, quien personifica a un contratista, alardea delante de la mujer que lo acompaña: “Mira Anita, este es el mentado

Jacinto Martínez, mi mano derecha, yo lo hice albañil. ¿O no es cierto Jacinto? Anda, cuéntale cuando andabas muerto de hambre, cuando llegaste de tu pinche pueblo”. Otro personaje –el patotas– señala: “El jodido jode al jodido”. La lucha de clases es evidente cuando el ingeniero Federico Zamora se dirige a Don Jesús para expresar: “Y usted pinche viejo qué chingaos, vamos a trabajar pinche huevón”. El ingeniero hace valer la posición más elevada que tiene sobre sus trabajadores, a quienes desprecia y refiere como seres inferiores y de malas mañas: “Esta gente es difícil, ya no pertenecen al campo y les cuesta trabajo adaptarse a la ciudad”.

Al final de la cinta, la resolución del asesinato de Don Jesús es anómala, pese a la buena voluntad del investigador designado por la policía. Todo obedece a la parcialidad en la aplicación de las leyes por la profunda corrupción que corroe a las instituciones destinadas a la impartición de justicia. No se pierda de vista que la trama revela que cada madrugada el ingeniero responsable de la obra envía un camión para sustraer clandestinamente material de construcción, que luego es vendido ilegalmente con la complicidad del contratista Álvarez y Don Jesús. Por la fuerza Álvarez mantiene relaciones sexuales con la esposa de Jesús, la somete por ostentar una jerarquía mayor a la de su esposo, un simple velador. Cansado por los malos tratos que recibe, días antes de aparecer muerto, el velador intenta extorsionar al ingeniero, informándole que sabe de los robos de material. Reclama atención el trato de las autoridades responsables de investigar la muerte de Don Jesús, el ingeniero encargado de la obra es presentado como testigo y los albañiles como presuntos responsables.

La película *Renuncia por motivos de salud* (Rafael Baledón, 1976) retrata un México que ha llegado a su límite, es analogía de la erosión de un sistema posrevolucionario corrupto, despojo del sueño nacionalista. La personificación de un burócrata idealista y honesto –el ingeniero Gustavo Sánchez Campero– deja ver un conservadurismo superado y la adopción del modelo de desarrollo norteamericano, es decir el fracaso del viejo proyecto de nación. Una secuencia del filme apuntala el hecho, el hijo del protagonista entrevista a diversas personas, entre ellas un basurero a quién pregunta: “¿Y usted por qué no protesta?” El entrevistado responde: “¿Yo sólo? No soy tan güey”. Otro anciano contesta: “¿Cuándo ha exigido el pueblo que metan a la cárcel a un funcionario ladrón?”, “Yo luché en la Revolución amiguito y aquí me tiene, sentado en esta banca tomando el sol y recordando mis ideales”.

En otra secuencia el protagonista –Gustavo– es presionado por su familia para que se corrompa y puedan tener un dinero extra como burócrata, lo que le pone en un dilema: ir contra su naturaleza para complacer a los suyos o mantenerse con su honestidad, aunque esto implique ser rechazado por la familia. Angustiado y confundido por no saber como resolver el problema, confiesa a su jefe la disyuntiva en la que se encuentra por presiones familiares, su Jefe Pascual Tamayo, sorprendido afirma que él también es honesto y replica: “Es cosa de los jóvenes, esa generación que viene empujando, ¿No lo crees?”. Titubeante Gustavo añade: “Esta nueva generación es tan difícil de entender. Yo al menos no lo entiendo bien. La veo tan quieta, como expectante y al acecho”. Su interlocutor asiente: “Exactamente, estás describiendo a un tigre antes de dar el zarpazo”. La película al igual que en *El Bulto* deja ver que en México los cambios se dan a través de un proceso áspero y complejo, reclaman sacrificio social para adaptarse a las nuevas condiciones de vida.

La víspera (Alejandro Pelayo, 1982) narra la historia del ingeniero Manuel Miranda, político de altos vuelos, Secretario de Estado doce años atrás. El protagonista y sus colaboradores de confianza, esperan con impaciencia el fin del sexenio, tienen la certeza de que Miranda será designado miembro en el gabinete del nuevo presidente. Las esperanzas se frustran cuando se le informa que no figura para dirigir ninguna de las dependencias gubernamentales, serán encabezadas por jóvenes tecnócratas neoliberales. El argumento de la sucesión presidencial es tema que pone en vilo a la clase política y a miembros de algunos sectores sociales, está en juego la hegemonía del PRI y la continuidad de los mecanismos de transición del poder en un sistema autoritario.

Intriga contra México ¿Nos traicionará el presidente? (Fernando Pérez Gavilán, 1988) expone las vicisitudes del fin de sexenio. El presidente encargado de designar a su sucesor recibe amenazas de muerte, el grupo contrario, en contubernio con el embajador de un país no identificado se proponen designar a un sucesor afín. La modelización cinematográfica revela pugnas internas protagonizadas por una facción del priísmo que se decía izquierdista (la Corriente Democrática) y otra facción, encabezada por Salinas, a la que los disidentes neocardenistas identificaban como la derecha del partido. De igual manera en la película *Lola* (María Novaro, 1989) se representa el descontento social hacia el gobierno, mientras la protagonista camina por la calle, se perfila un grafiti contestatario: “Muera el PRI” y otro que acusa: “Fraude electoral”, en alusión a la cuestionada elección presidencial de 1988.

Por otro lado, la entrada del neoliberalismo fue parteaguas de rupturas en el cine mexicano, sobre todo en las formas tradicionales de representar la configuración familiar, aparecen nuevos arquetipos del padre, madre e hijos y las relaciones interpersonales que se sostienen en la cotidianidad del hogar. En *El Bulto*, la familia de Lauro no representa los valores y principios que responden a una familia nuclear o tradicional, después de la década de 1990 ese modelo deja de ser predominante, rigen patrones familiares pluriformes. Destacan tres tipos de hogar: el nuclear, donde vive la familia conyugal, el extenso “alguna de las personas está emparentada con el jefe” y los compuestos “formados por un hogar nuclear o extenso al cual se agrega una o más personas no emparentadas con el jefe” (Tuirán, 2001: 39). Tuirán aclara que con la entrada del neoliberalismo, las dos últimas reconocen como parte de la familiaridad otros lazos más allá del consanguíneo, como el deseo de compartir valores, intereses comunes y un hogar.

A decir de Sánchez Prado (2019), la crisis del paradigma nacionalista en el cine mexicano da pie al nacimiento del cine posnacionalista o neoliberal, el mismo se asocia con las políticas neoliberales del salinato, con su aparición se genera un proceso de globalización de la cultura y una apertura de la industria cinematográfica hacia circuitos internacionales. Sus narraciones y estéticas experimentan un proceso de internacionalización y posmodernización, se abandona el metarrelato nacionalista predominante hasta ese momento, lo que se traduce en un momento de profunda transformación del cine mexicano. No sólo se deja ver la transición de la economía estatal al neoliberalismo, se va de lo nacional a lo global y de lo moderno a lo posmoderno.

Surge el relato neomexicanista, comedias románticas, sátiras políticas y cine global, pregonando discursos posnacionales destinados sobre todo a la sensibilidad de las clases medias profesionales. Acomete Sánchez Prado (2019: 16, 24), “Son películas que se burlan de la posibilidad de que exista una mexicanidad”, lo mexicano es una cualidad que ya no atrae a la clase media influida por la americanización, es fenómeno que entraña cultura global y neoliberalismo. Las comedias románticas encarnan los valores neoliberales: el mundo autorreferencial de la clase media, en donde se ignora la pobreza y la cultura indígena, la centralidad y glorificación del Distrito Federal como símbolo de lo moderno; tramas que recrean familias democráticas y posmodernas; la predilección por carreras profesionales “creativas” como el arte, la publicidad o la comunicación; son filmes representativos: *El Bulto*;

Sólo con tu pareja (1991); *Como agua para chocolate* (1992); *Principio y fin* (1993); *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1996); *Sexo, pudor y lágrimas* (1998); *La ley de Herodes* (1999); *Amores perros* (2000); *Cilantro y perejil* (Rafael Montero, 1995); *Niñas mal* (Fernando Sariñana, 2007); *Me late chocolate* (Joaquín Bissner, 2013).

La tendencia audiovisual tiene dos consecuencias concluyentes, por un lado, la recomposición de la actividad cinematográfica se desplaza de las clases populares, a las clases medias profesionales, por otro, un giro en los discursos y estéticas mexicanistas, hacia los relatos que toman como centro de interés la aventura del individuo. Esas nuevas formas de representación cinematográfica permiten sustentar algunas rupturas identificadas en la película *El Bulto*, sobre todo en la función que desempeña Lauro dentro de la nueva configuración familiar y su regreso a la casa se convierte en el centro neurálgico de los conflictos desarrollados al interior del hogar, lo que coincide con la crisis nacional provocada por el cambio de modelo de nación.

I. Neoliberalismo en la representación familiar

A partir de 1970, el giro neoliberal en el cine nacional desvela un nuevo prototipo de padre, producto de un cambio en la configuración de la familia mexicana, amén de ser un símil del estado cuyo simbolismo refiere a la ausencia del padre que rehúye de sus responsabilidades, el gobierno se va alejando gradualmente del perfil proteccionista que antaño le caracterizó, su modelo de apertura comercial y económica adelgaza sus deberes comunitarios y familiares.

El sistema patriarcal establecido después de la Revolución Mexicana, ya no aparece simbolizado con tanta frecuencia en la filmografía nacional, como se aprecia en las películas *El Bulto* (Gabriel Retes, 1991); *Perfume de violetas. Nadie te oye* (Maryse Sistach, 2000); *Amarte duele* (Fernando Sariñana, 2002); *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004). El cambio en la forma de dibujar al padre ausente se agudiza en los periodos históricos en que la economía mexicana experimenta fuertes crisis económicas y sociales, específicamente después de 1980. La administración de Miguel de la Madrid (1982-1988) se conduce con mayor claridad hacia el proyecto de desarrollo neoliberal, lo que acentúa la polarización de los estándares de vida. Las familias se ven obligadas a modificar sus hábitos de consumo y a

relocalizarse en la división del trabajo. La incorporación de la mujer en el escenario laboral se incrementa durante ese periodo, según datos del INEGI,¹⁶⁹ 2, 654, 292 de mujeres se encontraban en la fuerza laboral en 1970, para 1980 la cifra se eleva a 6, 141, 278 y en 1995 alcanza la significativa cantidad de 11'687, 613. El progresivo incremento de mujeres en la fuerza laboral no significa otra cosa que necesidad de complementar el gasto familiar, ya bien cubrir el vacío económico de un padre ausente, muchas familias se vieron desprovistas de sus bienes: consumo básico, automóviles o inmuebles.

Otro de los indicadores que explica la configuración de la nueva familia es el divorcio, el 2.5% de quienes se unieron en matrimonio o en unión libre a comienzos de los años setenta, se habían separado o divorciado diez años después; a mediados de la década de los noventa la cifra alcanzó el 6.2%. Sostiene Tuirán (2001: 33, 43, 54) que el creciente proceso de reconstitución familiar e individuación resulta evidente con el incremento del número de hogares con jefatura femenina que en su mayoría son viudas, separadas o divorciadas, en 1976 el 13.50 % de los hogares contaban con liderazgo femenino y en 1995 crece a un 17.90 %.

El Bulto como otros filmes, transcriben los nuevos modelos de familia, tienen en común la crisis al interior del hogar y la transformación de la familia a la luz de circunstancias apremiantes: la ausencia del padre, restricciones de tipo económico, el divorcio de los padres o conflictos intergeneracionales, producto de un choque ideológico de cara al nuevo proyecto de nación. Esto marca una ruptura con la modelización cinematográfica predominante en periodos pasados. Las películas *Cuando los hijos se van* y *La familia Pérez*, relatan la recomposición del orden familiar cuando el padre ausente retorna al hogar. En *El Bulto* sucede lo contrario, la familia estaba mejor sin Lauro, pese a ser una carga por los gastos y cuidados que demanda su hospitalización. Su regreso a casa detona el caos, desestabiliza a la familia y la separa. Por eso sacrifica su autoafirmación patriarcal, experimenta una transformación que lo aleja de su figura de autoridad y lo convierte en un hombre dócil. La película representa una acentuada renovación de la noción de unidad familiar y por analogía nacional, ya no se trata de un ideario nacionalista, ahora se respalda y legitima un proyecto individualista o neoliberal. La escena donde Lauro claudica para renunciar a ideales amparados en la acción y defensa colectiva y dar razón a ideas individuales y diferenciadas sostenidas por Adela, Toño y sus hijos, hace inteligible lo antes dicho. Es significativo el final del filme, donde se celebra la

¹⁶⁹ Para mayor información se puede consultar <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1970/default.html>

novedosa unión libre de la hija de Lauro con su novio, hecho que ahora respalda el protagonista.

La modelización de nuevas formas de configuración familiar también se recoge en el filme *Tiburonerros* (Luis Alcoriza, 1962), el director opta por mostrar una familia mexicana no convencional, se trata de un tipo de paternidad ausente que no es satanizada, en el seno de esa familia urbana no se deplora la ausencia física del padre, manifiesta continuidad en la familia, pero bajo nuevos términos. No hay desapego total, todo lo contrario, al igual que acontece con la familia de Lauro, permanece un lazo más democrático y amistoso entre padre, madre e hijos.

Adviértase la distancia que separa valores representados en el cine de oro, respecto de un contexto actual permeado por el esfuerzo y la desgracia personal, el otrora arquetipo de un padre que se extraña porque se va de casa, cualquiera sea el motivo, coloca a la mujer en una sensible abnegación, siempre acompañada de lágrimas y reflexiones en voz alta respecto al amor perdido y el dolor que siente por el abandono, ahora se suple con la resemantización de un padre carente de liderazgo y una mujer que no en pocas ocasiones suple ese papel, si no es que lo comparte en equilibrio de fuerzas. En *El Bulto*, Alba exesposa de Lauro rehace su vida, en la esfera pública y privada se presenta como una mujer moderna y emancipada, explora y expande su libertad, se desarrolla profesionalmente, no desempeña el rol maternal, sus hijos viven con su abuela que hace las veces de madre, entre ellos impera el vínculo de amistad, hermandad y solidaridad.

Esa representación cinematográfica responde a una nueva construcción social de la familia y a una novedosa reconfiguración de la subjetividad femenina. No es baladí que en el hogar de Lauro, sean las mujeres quienes principalmente quebrantan el orden patriarcal, es el caso de Sonia, Adela y Alba, quienes construyen una sólida relación que se soporta en lo emocional. Alba y la mamá de Lauro son representadas como jefas de una familia alternativa, lo que se asocia con las circunstancias sociohistóricas del momento de emergencia de la película. Desde 1970 inicia la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres, hecho que se materializa con la celebración del Año Internacional de la Mujer en la Ciudad de México en 1975.

Durante los años ochenta surgen otros paradigmas sociales, la familia nuclear se vuelve extensa para cobijar a personas que no pertenecen a ella. En *El Bulto*, la casa de Lauro es una

familia extensa y compuesta (Tuirán, 2001: 39), sin mediar prejuicios morales incorporan al nuevo esposo de Alba —exesposa de Lauro—, además de Adela —nueva pareja de Lauro— y al novio de Sonia. Otro enfoque de dicho cambio es evidente en la película *Perfume de violetas* (Mayse Sistach, 2001) se narra la historia de un hogar monoparental, Miriam vive en armonía con su madre, jefa de la familia, su convivencia responde más a la de buenas amigas y no a la de madre e hija. En la cinta *Lola* (María Novaro, 1990) la protagonista encarna la búsqueda de sí misma, se despoja del autosacrificio, abnegación, negación del yo y de la irrestricta devoción a los hijos, lo que deja atrás el mito de la madre “santa”.

Algunos filmes no sólo muestran a la mujer como el eje articulador del hogar, transcriben una sociedad que camina hacia la democratización: *Danzón* (María Novaro, 1990); *Crónica de un desayuno* (Benjamin Cann, 1999); *Me la debes* (Carlos Cuarón, 2000); *Sin dejar huella* (2000). En la película *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1984) la trama se desarrolla en la intimidad de un hogar habitado por la matriarca y su hijo homosexual quien cuanta con todo su cariño y respaldo. Ramírez Berg (2010) asegura que el filme es el primero en proponer un novedoso orden social de tolerancia al configurar ese naciente tipo de mexicanidad, con ello se plantean diferenciadas formas de convivencia familiar.

El Bulto y los filmes *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978), *Principio y fin* (Arturo Ripstein, 1993) y *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994), crean un microcosmos familiar en donde se subvierten algunas reglas tradicionales que devienen en una nueva forma de arquitectura familiar, se supera la convención social del patriarca y emergen nuevos roles de género vinculados a la sexualidad, ahora tolerados sin importar su orientación o preferencia. En estas películas se evitan las parábolas moralizantes del cine de oro, en contrapartida, se acentúa la idea de una nación mexicana permeada por una crisis ideológica, producto de la entrada del neoliberalismo.

En *El Bulto* los cambios experimentados por la familia de Lauro se colocan en el terreno de lo moral, con efecto diferenciado al nivel individual, lo que se distingue del cine nacionalista, en este último el miedo a la sexualidad, el incesto, las relaciones indebidas y el nuevo orden social, reportan un sentido de colectividad. En otro sentido en las películas *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) y *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1974) recrean la lucha del padre para controlar a los hijos en su incipiente sexualidad, en

contrapartida de promiscuos comportamientos del mundo exterior (Andrea Noble: 2005: 113). Don Rodrigo Cataño, en la primera película y Don Gabriel Lima en la segunda, tratan de aislar a sus hijos de los riesgos que conlleva la vida moderna. En *El Bulto* ocurre lo contrario, después de que Lauro sale del coma y comienza una nueva vida, ejerce su sexualidad con la amiga de sus hijos, la libertad sexual de los demás miembros de la familia es tolerada, lo que implica subversión de un sistema de valores convencionales y naturalización de un nuevo orden social.

La falta de autoridad de Lauro se origina en mérito de salvaguardar la unidad y estabilidad de una familia democrática, el rol de padre despojado de poder queda en evidencia en otras películas producidas en esa época. Durante el sexenio de Salinas, se utiliza el cine como estrategia de legitimación para difundir una imagen de tolerancia y apertura, de cara a la instauración de una política económica neoliberal, abierta a las influencias culturales del exterior. Eso contribuye en emergentes tendencias de hacer cine. Es el caso del documentales independientes con un marcado acento en temas políticos (Vietnam, la guerrilla sandinista, la contaminación y la marginación indígena). En ese género incursionan Jorge Fons, Paul Leduc, Eduardo Maldonado y Ramón Aupart.

La progresiva erosión del presidencialismo autoritario, es decisiva para acelerar el fin de los mecanismos de censura política del régimen priista, de ahí el nacimiento de la productora independiente Canal 6 de julio, asociación civil conformada por experimentados documentalistas que se dan a la tarea de filmar y analizar los avatares del cambio político y social en el México contemporáneo. El uso de tecnologías en aquel entonces novedosas y baratas como el videocassette, resulta ser un elemento clave para la masificación del documental político, lo que se refleja en el vertiginoso aumento de las videotecas familiares y el cine visto en casa.¹⁷⁰ La rebelión armada en rechazo al TLCAN que comienza en el estado de Chiapas el 1 de enero de 1994, así como sus efectos posteriores en el sistema político, inspiraron ese año la creación de quince producciones fílmicas (documentales y cortometrajes), entre ellas: *Chiapas: la utopía armada en la mira y en la conciencia* (Cristina Barajas, 1994), *Marcos, Marcos* (Oscar Menéndez, 1994), *Chiapas: paisaje después de la*

¹⁷⁰ Durante los primeros seis años de su existencia, Canal 6 de julio sólo contaba con un pequeño y limitado aparato de producción. A partir de 1994 registra acelerado crecimiento, hasta la fecha lleva producidos más de 50 documentales en colaboración con diversas organizaciones y movimientos políticos. Casi todos sus miembros son egresados del CUEC de la UNAM y cuentan con una sólida trayectoria profesional. <http://www.canalseisdejulio.com> (Consultado en febrero 22, 2008).

batalla (Irma Pietrasanta, 1994) y *Chiapas, la otra guerra* (Carlos Mendoza, 1994). Así mismo, el turbio proceso electoral de ese año para elegir presidente de la república, es cuestionado por el documental *21 de agosto: elección bajo sospecha* de Carlos Mendoza.

La representación del desvanecimiento del padre como alegoría de la figura de autoridad absoluta, representada por el estado o el presidente –padre de la nación–, destaca en la película *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994), cuya diegésis muestra a un padre autoritario que tiene una doble vida: la pública de hombre reacio de familia y la privada, de homosexual reprimido con la consecuente y lacerante crisis familiar. En una secuencia altamente significativa, Don Rutilio y su joven amante masculino, tienen un primer encuentro en el Zócalo de la Ciudad de México, de fondo aparece Palacio Nacional. La composición de las tomas que van del paisaje arquitectónico a los personajes, permite argüir la subversión de un significado simbólico: de ser el espacio físico punto neurálgico de la nación, porque alberga los poderes cívicos y es sede del ejecutivo federal, con la modelización cinematográfica se cuestiona la figura de padre unificador y protector de la familia, su desvío sexual prefigura traición, lo que deriva en la ruptura violenta con su hijo.

Otras películas se ocupan del tema: *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960) (Maciel 216-219); *De la calle* (Gerardo Tort, 2001); *Perfume de violetas* (Maryse Sistach, 2001); *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999); *Todo el poder* (Fernando Sariñana, 2000); *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004). En ellas se percibe un desvanecimiento o decadencia del padre como figura que ejerce el poder, lo que se puede entender como una analogía de la crisis de autoridad del estado, producto de la transición hacia un nuevo modelo de nación o un nuevo gobierno. En la película *Rojo Amanecer* (Jorge Fons, 1990) se denuncian actos de autoritarismo gubernamental ocurridos décadas atrás, no obstante, con la censura termina justificando los atroces actos del estado en contra de estudiantes en 1968, culpa a los jóvenes anteponiendo la idea de una fútil imprudencia por haber enfrentado al gobierno. Basta citar cuando el abuelo de los muchachos sentencia que en tiempos de la Revolución habrían fusilado a los activistas del movimiento estudiantil, en tanto que el padre advierte a sus dos hijos mayores: “Les van a dar un escarmiento, con el gobierno no se juega”, o bien los reprende al recalcar que son “conejiillos de indias en manos del comunismo internacional para desprestigiar las olimpiadas”. En *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) la trama se desarrolla a partir de la constante del padre ausente, expone

modelos de familia fallidos, sobre todo en los que el padre falta y ello afecta en distintas formas a la familia. Los tres capítulos del largometraje representan una variedad de contextos sociales, siendo un elemento en común la falta de control o dedicación del padre, de esa forma el filme modeliza una sociedad mexicana desordenada y sin rumbo.

La representación cinematográfica descrita y las circunstancias sociohistóricas se hacen evidentes en *El Bulto*, la secuencia en donde Alberto informa a Lauro que durante y después del sismo de 1985, el gobierno no fue hábil para atender y apoyar a las familias que se vieron afectadas, es un hecho que junto con el atropello institucional del 2 de octubre de 1968 y el “Halconazo” en 1971, contribuyen para debilitar la imagen patriarcal del gobierno. Se trata de tensiones y fracturas históricas que dan origen a la conformación de la sociedad civil, suscitan un cambio en la noción de unidad nacional y en otros conceptos identitarios no cuestionados por expresiones artísticas y culturales de épocas identificadas con el PRI y su nacionalismo monolítico. Mediante el tópico del padre ausente o sin autoridad, el filme logra ser alegoría de la falta de credibilidad en la autoridad o en la figura presidencial como guía de la nación.

La figura patriarcal característica de los gobiernos nacionalistas, se resemantiza cuando los hijos de Lauro pasan por alto su autoridad y se van de casa, eso explica la frustración y el cólera del padre por no tener el control de sus hijos y de la familia, la escena es símil de un estado debilitado por la pérdida de legitimidad, lo que no resulta baladí, la película surge en 1991, en esa época el gobierno como figura de autoridad agoniza con el mandato de Salinas, sobre su administración pesan acusaciones de corrupción y violación de los derechos humanos, amén del adelgazamiento del estado con la privatización de empresas estatales.

Señala Rashkin (1994:187) que el desplome político y económico descubre creciente y extrema pobreza, de ahí el levantamiento Zapatista en Chiapas. Ese movimiento social e indígena, contradice el anuncio halagüeño de la presidencia, se decía que México pertenece a la economía de primer mundo lo que se respalda con su integración a la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE). Cabe decir que el cambio de la identidad nacional, visible a través de las nuevas representaciones familiares, también puede ser interpretado desde el feminismo y el psicoanálisis (Rashkin; Ramírez-Berg; Romero; Shaw).

REFLEXIONES FINALES

La película *El Bulto* logra transcribir la ruptura entre el proyecto nacionalista saliente y el proyecto neoliberal entrante del México de la década de los noventa. La labor interpretativa permite ir más allá de esa coyuntura, con el análisis sociocrítico se identifican elementos o estructuras nocionales que devienen en prácticas discursivas y no-discursivas, mismas que evidencian su correspondencia con el nacionalismo y el neoliberalismo, amén de clarificar la forma en la que se relacionan las estructuras textuales con las circunstancias sociohistóricas propias del momento en el que emerge la película.

El Bulto, como objeto de estudio permite esclarecer la transición no exenta de contradicciones hacia un nuevo proyecto de nación, distintas secuencias recrean la falta de canales de participación política, la represión e intolerancia del gobierno ante la crítica. La pugna entre el estado y los grupos sociales fue más evidente después del movimiento estudiantil de 1968, ese suceso marca el punto de ruptura con los existentes modelos hegemónicos y oficiales sobre la identidad nacional y las estructuras del poder. El “Halconazo” pone al descubierto el cierre de toda posibilidad de “negociar democráticamente”, bajo ese marco de autoritarismo estatal, disidentes del sistema son controlados con el uso desmedido de la fuerza pública, es cuestión de subyugar al “enemigo” interno y disipar sus luchas (según la doctrina estadounidense de Seguridad Nacional). El estado elimina la posibilidad de que se conforme un grupo estudiantil igual de reactivo que el de 1968 y en vano intenta vigorizar el ya gastado y desvirtuado discurso nacionalista revolucionario.

Diversas agrupaciones de la izquierda mexicana reconfiguran su relación con el gobierno *a posteriori* del movimiento estudiantil de 1971. El nombrado “Halconazo” es parteaguas de ese evento histórico, que reconfiguró a los grupos de la izquierda en legales, semilegales y clandestinos, a los cuales llamó subversivos, marxistas, leninistas, comunistas y anarquistas. Además se dividieron de acuerdo con su expresión político-partidaria: organizaciones urbano-populares, indígenas, obreras, campesinas, profesionistas, feministas, de diversidad sexual, empresariales, intelectuales y de grupos marginales. Algunos de ellos comparten objetivos políticos: justicia social, democracia participativa, erradicación de los sistemas de opresión social, soberanía nacional y el respeto por la autonomía universitaria. En

suma, hablamos de agrupaciones sociales que se transforman para asumir las nuevas condiciones que impone la realidad sociohistórica y la ideología del estado.

Después del “Halconazo” las manifestaciones sociales son casi inexistentes, sus secuelas resultan aleccionadoras, en el curso de la película, se resemantizan las posiciones políticas de los amigos de Lauro, lo que favorece al nuevo orden social, destacan los moderados e intelectuales progresistas incorporados en el aparato gubernamental. Esto permite corroborar la estrategia integracionista de Salinas, en cuya política se prioriza la eliminación de estrategias proteccionistas, el populismo y el estatismo. En contrapartida y a pesar de que el neoliberalismo en teoría rechaza el intervencionismo estatal, su administración tuvo que echar mano del viejo sistema centralizado para filtrar ideas, prácticas neoliberales y actos de gobierno para cooptar a grupos o individuos contestatarios.

Eso tiene su claroscuro: por un lado la pretensión neoliberal ligada inexorablemente a la liberalización política y comercial, Salinas plantea esto en términos de que no se puede tener una economía abierta y un sistema político cerrado. En contraste con el desmantelamiento de los controles económicos del estado (subsidios, tarifas, regulaciones, cuotas, etc.) y el control social, se asegura el libre mercado y se eliminan grupos de oposición política para conseguir las expectativas del nuevo proyecto de nación. El establecimiento de un proyecto neoliberal a la mexicana, exige apoyatura, tanto de viejas prácticas represoras y mecanismos de autoritarismo posrevolucionario, como de nuevos procedimientos que reproducen el paternalismo estatal y el neopopulismo.

En ese sentido, el texto filmico es registro de una narrativa ideológica que justifica y promueve valores del proyecto neoliberal de nación, a su vez, El TLCAN es plataforma que abre las puertas de la posmodernidad en México. *El Bulto* surge como un producto artístico de protesta, su recorrido analítico nos permite identificar signos hegemónicos y dicotómicos que modelizan las circunstancias sociohistóricas, al término del filme se diluyen las diferencias ideológicas para caer en la aceptación del discurso oficialista. Resulta ilustrativo el hecho de que Lauro representa al viejo proyecto de nación, se sacrifica y renuncia parcialmente a sus ideales para integrarse a la sociedad neoliberal en la que despierta. Ese discurso integracionista fue característico del sexenio de Salinas para dejar ver a México como un país estable y unido de cara a la firma del TLCAN. No es baladí que se haya tratado de menoscabar el surgimiento del EZLN en 1993.

La frontera ideológica delimitada por Lauro frente a familiares y amigos, se desarrolla nocionalmente en la esfera de lo familiar, lo que representa metafóricamente a la nación mexicana. En *El Bulto* la representación de lo privado es metonimia de lo nacional, tiene por objetivo presentar una familia común de clase media, desde la intimidad del hogar: sus conflictos, hábitos, trivialidades y cotidianidad. El detalle y la naturalidad con la que los personajes se representan en pantalla, es un intento mimético de capturar una familia que cumple la función semántica de ser una abstracción social, es verdad que transcribe las contradicciones, miedos y conflictos por los que atraviesa en modo análogo un país cambiante.

Amén de desvelar la transición de modelo de nación en México, el filme muestra antinomia en su narrativa cinematográfica. En algunos momentos de la diegésis responde a una forma del cine nacionalista y al mismo tiempo, al nuevo cine neoliberal. En cuanto a lo primero, Lauro actancialmente es el padre ausente que busca restablecer el orden familiar, recuperar su autoridad y desempeñar el papel de articulador del hogar, de ahí que en un primer momento su posición se considere metonimia del propio estado.

Lo expuesto responde a una tendencia marcada durante el cine de oro mexicano, en donde algunas películas buscan reafirmar la ley y el orden patriarcal que impera sobre los hijos, se mueven alegóricamente alrededor de la autoridad del padre de clase media. Llama la atención que como moraleja, la autoridad del padre y la unidad familiar deben prevalecer por sobre cualquier adversidad, ideológicamente plantean una analogía entre el imperativo del jefe de familia y la autoridad del estado, guía indiscutible de la sociedad mexicana.

En el marco de la representación cinematográfica nacionalista, Lauro se incorpora a la sociedad, pero lleva a cuestras, desde el punto de vista de la familia, su anacrónica moral ante la imposibilidad de sostener su autoridad, utiliza la fuerza simbólica y física: regaña, ofende y corre de la casa a hijos, novio de la hija, hermana y cuñado. Eso remite a una contradicción identificada en Lauro, quien profesa la posición subversiva de los manifestantes del 10 de junio, pero al mismo tiempo reprime a sus hijos y crítica a su cuñado por tener una ideología distinta a la suya, lo que puede tomarse como una analogía del poder estatal. El gobierno hasta entonces hegemónico y nacionalista, recurre a la violencia física para pagar la disidencia social. De esa manera se genera un paralelismo entre el ámbito familiar y nacional, lo que permite economía en los recursos narrativos, Lauro representa a la vieja guardia nacionalista en decadencia y sin rumbo. Eso abre una frontera ideológica entre él y sus seres queridos, es el

caso del distanciamiento con sus hijos quienes tienen una marcada ideología neoliberal.

En la película *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989) el espacio familiar funciona como representación de un sitio más amplio, establece una semántica de polos opuestos entre el conservadurismo político del abuelo y el padre de familia que nocionalmente representan al estado, contrario a las ideas contrahegemónicas de los hijos. El paralelismo de los problemas familiares originados con la brecha generacional se hace presente en la película *El Bulto*, en los primeros minutos se aprecian filiaciones ideológicas y de carácter reaccionario de los manifestantes, amén de la represión del grupo paramilitar los halcones, en la segunda parte se recrean confrontaciones violentas entre Lauro y su familia.

Las luchas sociales y políticas, las circunstancias sociohistóricas y la transformación del proyecto nacional en México, modelizadas cinematográficamente, dejan ver que las sociedades son dinámicas. Pese a que los grupos en el poder ejerzan diversas estrategias para mantener o afianzar el orden establecido, en el otro extremo grupos sociales subordinados se mantienen activos y buscan transformarse mediante variadas tácticas (alianzas, organización civil, luchas sociales, etc.). La sociedad se constituye en un complejo sistema permeado por imperativos económicos, políticos, ideológicos y culturales, cuyos valores habrán de imponerse en el conjunto social, gracias a la injerencia del estado o de grupos de poder. Esto explica que coexistan ideologías contradictorias y en conflicto dentro de una misma formación social y por tanto, en sus manifestaciones culturales, es el caso del cambio de orientación política que experimenta Lauro y sus amigos al adoptar una ideología neoliberal.

Lo anterior responde a la representación de la opresión de una clase sobre otra (violencia simbólica), en términos de Weber es la “domesticación de los dominados” (Bourdieu, 2006: 69), es lo que se materializa al proyectar un conjunto de signos que se objetivan en binarismos jerárquicos o dicotómicos, eso contribuye con la edificación de un ideal social que resignifica la identidad nacional a partir de los intereses de las clases hegemónicas, como se parecía en la película. En un nivel discursivo, no es otra cosa que una tramposa reconstrucción oficial del pasado, lo que, siguiendo a Florescano (2005), ha sido una herramienta de dominación y un instrumento para constituir la identidad nacional.

Importa explicar por qué la película al poner en escena una nueva configuración familiar, lograr romper con las formas tradicionales de representarla. La familia de Lauro es posmoderna, adoptada sin problema la nueva ideología neoliberal, ya no está bajo el yugo

patriarcal, su hogar se distingue por ser democrático, amén de estar sostenido principalmente por las mujeres, lo que no es óbice para que exista igualdad entre sus miembros. El restablecimiento del orden familiar no se da por la autoridad patriarcal, Lauro sacrifica su autoafirmación y experimenta una transformación que lo aleja de su figura de autoridad y lo convierte en un hombre distinto y dócil ante los suyos. Sólo de esa manera logra incorporarse a la familia, en donde ya no es el jefe de ese microcosmos, sino un miembro más. Esto permite que nocionalmente la película se guíe por una acentuada renovación de la idea de unidad nacional, ya no se trata de un ideario nacionalista, ahora se respalda y legitima un proyecto neoliberal en el que se preconiza el papel solipsista del individuo.

La película *El Bulto*, como producto cultural, se constituye como instrumento para exponer la imposibilidad de una sociedad que corre hacia la despolitización, a Lauro no le queda otro remedio que integrarse. Como sujeto ideológico se ve obligado a definirse ante el pasado y el presente, pero también como sujeto que ha sido forzado a tomar una posición social: seguir siendo anacrónico y desestabilizador o funcional y contemporáneo. Es posible ilustrar lo anterior si consideramos la falta de autoridad de Lauro, ese fenómeno se transcribe en otras películas producidas en esa época. A partir del sexenio de Salinas se vuelve regular en el cine la alegoría del padre ausente, suple la figura de un padre cuya función social es la de ser articulador del hogar. Es analogía que se traduce en la crisis de autoridad del estado, en el abandono de su papel en la cohesión social, amén de comprometer aceptables estándares de vida de los ciudadanos.

La relación entre modelización cinematográfica y circunstancias sociohistóricas resulta patente en la película, sobre todo cuando Alberto informa a Lauro que después del sismo de 1985 el gobierno fue deficiente para atender y apoyar a las familias afectadas. En suma de lo anterior, las fallidas actuaciones presidenciales del 2 de octubre de 1968 y el Halconazo de 1971, son motivo trascendente para dar origen a la sociedad civil mexicana. Esos sucesos trastocan la noción de unidad nacional, así como de conceptos identitarios que no habían sido cuestionados por expresiones artísticas y culturales prevalecientes con el priismo y sus gobiernos monolíticos. Esa ideología patriarcal se resemantiza en el filme cuando los hijos de Lauro le confrontan y se van de casa. De ahí surge la frustración y el enojo del padre por la imposibilidad de no tener el control de los hijos y de la familia. Este hecho es un símil del propio estado ante la pérdida de legitimidad del sistema político y de la figura presidencial

como autoridad y guía de la nación.

La película, al igual que otros textos artísticos, es elemento testimonial que tiende a reproducir de variadas formas ideologías dominantes y contrahegemónicas que remiten al momento de su producción. La emisión de prácticas discursivas y no-discursivas por cualquier individuo perteneciente a una cultura determinada, difícilmente serán consideradas políticamente desinteresadas o neutrales, hablamos de una intención textual y no de una intención del autor. De ahí que el texto filmico represente valores del grupo social del que procede, ahora bien, la reproducción de esas prácticas –discursivas y no-discursivas– no implica que el sujeto esté plenamente consciente del significado de lo que dice ni de lo que hace. Esos dos elementos, el sujeto transindividual y el no-consciente, permiten abordar los textos como entidades que recogen problemáticas propias del momento en el que se producen (Cros, 1986). Esto cobra relevancia si consideramos que algunas unidades semánticas del cine político analizado, están constituidas a partir de referentes concretos: relaciones de poder, divergencias ideológicas y luchas de clases.

El análisis de ambigüedades históricas transcritas en el texto filmico sirve para descifrar las formas de modelización y resemantización de la historia, así consigue edificarse como un marco de adscripción identitaria y descubrir al cine como un instrumento ideologizante. El texto filmico plantea un constante diálogo entre la sociedad, inmersa en determinado contexto histórico, y el modo como es representada. La estructura del filme logra normalizar y legitimar el contenido ideológico implícito y explícito en el texto. Conformes con el pensamiento de Wodak (2003: 20), es así porque las estructuras y trazados ideológicos dominantes son los más identificables, la nueva ideología neoliberal se coloca como algo dado gracias a la producción de sentido, alcanza por tanto, formas estables y naturales.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, L. (1974). *La filosofía como arma de la revolución*. México: Cuadernos de pasado y de presente.
- _____ (2003). *Aparatos ideológicos del estado*. Buenos Aires: Siglo XXI, editores.
- Anderson, B. (1992). *Comunidades imaginadas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, J. (2013) *El rostro en el cine*, Buenos Aires: Paidós.
- Ayala, J. (1985). *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, México: UNAM.
- _____ (1985). *La aventura del cine mexicano*, 3ª ed., México: Posada.
- Ávila, M. (1985) “Segundo Plan Sexenal”, en Secretaría de Programación y Presupuesto, Antología de la planeación en México, Tomo V. México: SPP
- Azuela de la Cueva, A. (2005). *Arte y poder*, México: El Colegio de Michoacán-Fondo de Cultura Económica.
- Bartra, R. (1986). *México cultura y poder político*, en julio Labastida Martín del Campo (ed) Los nuevos procesos sociales y la teoría política contemporánea. México: Siglo XXI Editores, pp 319-324.
- Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- _____ (2001). “De las políticas de comunicación a la reimaginación de la Política”. *Revista nueva sociedad*, no. 175.
- Barnouw E. (1996). *El Documental, Historia y Estilos*, Barcelona: Gedisa.
- Barba, N. y Contreras, R. (2000). “La química en México.” En De Allende, Carlos María. La Investigación Científica en México. Vol. 6. Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES).
- Brading, D. (1973). *Los Orígenes del Nacionalismo Mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública, serie SEP Setentas.
- Barquera, F. (1988) “El departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939), *Revista Mexicana de Comunicación*. Noviembre-Diciembre.
- Baudrillard, J. (1999). *Videosfera y sujeto fractal. Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Ed. Agata Piromallo y Alberto Abruzzese. Cátedra, 27-36.
- _____ (2006). *El Complot del arte, ilusión y desilusión estéticas*. Argentina: Amorrurtu

editores.

- Béjar, R. y Rosales, H. (2005). Coordinadores, *La identidad Nacional Mexicana como problema político y cultural*, México: Siglo XXI, UNAM.
- Barker, C. (2003) *Televisión, globalización e identidades culturales*, Buenos Aires: Paidós.
- Belmonte, G. y Carlos, A. (2016). “El cine de la comedia ranchera durante el socialismo a la mexicana”, en *Revista del El Colegio de San Luís*, vol. VI, núm 11, enero-junio, pp. 176-205.
- Benjamin, W. (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.
- _____. (2001). *Tesis de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Beuchot, M. (2001). *Elementos de semiótica*, México: Ed. SURGE, S.A, de C.V, tercera edición, 2001.
- Bourdieu, P. (2006). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. España: Grijalbo.
- _____. (1990). *Sociología y cultura*. Trad. Martha Pou. México: Editorial Grijalbo.
- _____. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourget, J. (1985). *Le mélodrame hollywoodien*, París: Stock.
- Burckholder, A. (2010): “El Olimpo fracturado. La dirección de Julio Scherer García en Excélsior”. *Historia Mexicana*, LIX, 4, pp. 1339-1399.
- Burton-Carvajal, J. (1994). *La Ley del más Padre: Melodrama Paternal, Melodrama Patriarcal y la especificidad del ejemplo mexicano*. España: Archivos de la Filmoteca de Valencia.
- Camacho, M. C. (1988): *La Reforma Política de 1977. Los límites de la democracia en México*. Tesis de licenciatura, El Colegio de México.
- Castañeda, J. (1999): *La herencia. Arqueología de la sucesión presidencial en México*. Alfaguara, México.
- Cassirer, E. (2005) *Las ciencias de la Cultura*, México: FCE.
- Chávez, K. (2016). *Pedagogía e imaginario en el cine indígena de Michoacán (Periodo 1989-2014)*, Tesis de maestría, IIH-UMSNH.
- _____. (2017). *El cine como recurso didáctico para el proceso educativo de jóvenes indígenas*, en Ana Zavala (Coord), *De la práctica a la escritura. Trece ejercicios en*

- torno a la práctica de la investigación a la de la enseñanza, México, IIH-UMSN, Universidad Centro Latinoamericano de Economía Humana,.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Versión castellana de María Jesús Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Trads. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder.
- Chicharro, A. (2005). *Los estudios sociocríticos y las teorías de estirpe psicológico-analíticas*, *Revista Jizo de Humanidades*, 4-5, primavera, págs., 12-15.
- Cros, E. (2009). *La Sociocrítica*. Madrid: Arco Libros.
- _____(1992). *Idesomas y morfogénesis del texto: Literatura española e hispanoamericana*. Frankfurt: Vervuert.
- _____(2011). *Hacia una teoría sociocrítica del texto*, en la revista Sociocriticism (Universidad de Granada), Vol. 26 (1 y 2), pp. 31-47,.
- _____(1982). *Propositions pour une sociocritique*, Montpellier: Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques.
- _____(2002). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier : CERS.
- _____(1990), *De l'engendrement des formes*, Montpellier: d'Études et de Recherches Sociocritiques.
- Cosío Villegas, D. (1974) *El estilo personal de gobernar*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, México.
- Costa, P. (1988) *La apertura cinematográfica. México 1970-1976*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Dávalos Orozco, F. (2008). *El cine mexicano: una industria cultural del siglo XX*, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis Maestría en Ciencias de la Comunicación, 2008.
- Del Amo, A. (1996). *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
- De Le Colina, J. (1975): "La censura no es un tigre de papel". México: Diorama. Suplemento cultural de Excelsior, p. 15.
- De la Vega Alfaro, E. (1992) "Cine e industria cultural en México: ¿Hacia Un Nuevo Enfoque Sociológico?". *Comunicación y sociedad* (1992), pp. 211-34.

- _____ (2010) "El cine mexicano en la encrucijada de las nuevas identidades". En Los grandes problemas de México, culturas e identidades. Blancarte Roberto (coordinador). México, D.F.: El Colegio de México.
- _____ (1992) "El cine y el Estado mexicano". Revista CHASQUI Revista Latinoamericana de comunicación, No. 43, octubre.
- _____ (2001) *El impacto de la II guerra mundial en el cine mexicano: reorganización política e ideológica, 1940-1945*, VOLUME ILL Number 1-2 1993 FILMOHISTORIA PP-173-178.
- De los Reyes, A. (1983). *Cine y sociedad en México 1896-1930: vivir de sueños*, Vol. 1 (1896- 1920). México: UNAM.
- _____ (1993). *Cine y sociedad en México, Bajo el cielo de México, 1896-1930 Vol. II*, Universidad Nacional Autónoma de México. México: Instituto de Investigaciones Estéticas
- _____ (1994). *Filmografía del Cine Mudo Mexicano, volumen II, 1920-1924*. México: UNAM
- Doyle, K. (2003). "Los halcones made in USA", Proceso, México, núm. 1388, 8 de junio.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- Escarpit, R. (1968). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos Tau Ediciones.
- Eco, U. (2006). *Tratado de semiótica general*, México, D.F: Ed. DEBOLSILLO.
- Espino, J. (1988). *Estado y desarrollo. La formación de la economía mixta mexicana (1920-1982)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Fabela, I. (1958). *Historia diplomática de la revolución mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Farfán, G. (2002). "Las políticas de bienestar social", en Laura Baca e Isidro Cisneros, Léxico de la política, México: Flacso/Porrúa.
- Fernández, Y. (2002). *La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México*, en Los archivos sonoros visuales en América Latina, México, D. F: Radio Educación, pp 171-186.
- Florescano, E. (2005). *Imágenes de la patria*. México: Editorial Taurus.
- _____ (2002). *Historia de las historias de la nación, colección pasado y presente*.

- México: Taurus, Alfaguara, S. A de C.V.
- Foucault, M. (2003). *La Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Riera, E. (1987). *México visto por el cine extranjero, 1894-1940*. México: ERA.
- _____. (1998). *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. México: CONACULTA/Instituto Mexicano de Cinematografía/ Televisión Metropolitana/Universidad de Guadalajara.
- _____. (1994). *Historia documental del cine mexicano. 1970-1971*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- _____. (1995). *Historia documental del cine mexicano. 1972-1973*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- _____. (1995). *Historia documental del cine mexicano. 1974-1976*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- _____. (2001). *La globalización imaginada*. México: Grijalbo.
- García, M. (1998). *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco.
- Garciadiego, J. (2015). *Autores, editores, instituciones y libros. Estudios de historia intelectual*. México: El Colegio de México.
- Gamio, M. (2017). *Forjando patria*. México: Porrúa colección sepan cuantos, 6ta edición.
- González Marín, S. (2006). *Prensa y poder político: La elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*. México: Siglo Veintiuno-Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Tsao, L. (1994). *Felipe Cazals habla de su cine*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Gallo, M. Á. y Sandoval, V. (2001). *Del Estado oligárquico al neoliberal*. Historia de México 2. México: Ediciones Quinto Sol.
- Gamiño Muñoz, R. (2011). *Guerrilla, represión y prensa de los setenta en México. Invisibilidad y olvido*. México: Instituto Mora.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- Gellner, E. (1995). *Encounters with Nationalism*, Blackwell, Oxford, 1994. Traducción española: *Encuentros con el nacionalismo*. Madrid: Alianza.

- _____. (2001). *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Greenfeld, L. (2005). *Nacionalismo. Cinco vías hacia la modernidad*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Golmann, L. (1985). *El hombre y lo absoluto: el Dios oculto*. Colección general, 2da edición. España: Barcelona.
- González De Alba, L. (1993). “1968: la esta y la tragedia”. *Nexos*, 189, pp. 23-31.
- Hale, C. A. (1996): “Los mitos políticos de la nación mexicana: el liberalismo y la revolución”. *Historia mexicana*, XLI, 4, pp. 821-837.
- Honneth, A. (1989). *Crítica del poder, fases en la reflexión de una teoría crítica de la sociedad*. Madrid: Mínimo Transito.
- Hobsbawm, E. (1990). *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge: University Press
- Homi, K. B. (1990). *Nation and Narration*. Londres: Routledge.
- Jackobson, R. (1988). *El marco del lenguaje*, México: FCE.
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- Jeame, R. y Ford, C. (1984). *Historia ilustrada del cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jung, C. G. (2007). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Obra completa, volumen 15. Madrid: Trotta.
- Ramírez-Berg, C. (1992). *Cinema of Solitude: a Critical Study of Mexican Film, 1967- 1983*. Austin: University of Texas Press.
- Krauze, E. (1997). *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. Barcelona: Tusquets, Barcelona.
- King, J. (1994). *El carrete mágico: historia del cine latinoamericano*. Bogota: Tercer Mundo Editores.
- Knight, A. (1994). “Cardenismo: Juggernaut or Jalopy?”, en *Journal of Latin American Studies*, vol. 26, núm. 1, febrero, pp. 73-107.
- Labastida, J. (1974, 20 de marzo). “Crisis permanente o creación de alternativas”. *La Cultura en México*. Suplemento de Siempre!, 632, pp. I-VI.
- Las Heras, B. y, V. De Cruz (eds.). *Filmando la historia. Representaciones del pasado en el cine*. Madrid: Ediciones J.C.
- Latapí, P. (1980). *Análisis de un sexenio de educación en México, 1970- 1976*. México:

- Nueva Imagen.
- Lerner, B. y Ralsky, S. (1976). *El poder de los presidentes. Alcances y perspectivas (1910-1973)*, México: IMEP.
- Liera, O. (1972, 21 de mayo): “No hay censura, sino supervisión: García Borja”. *El gallo ilustrado*. Suplemento dominical de *El Día*, p. 11.
- Loaeza, S. (1977). “La política del rumor: México, noviembre-diciembre de 1976”. *Foro Internacional*, XVII, 4, pp. 557-586.
- Lotman, Iuri M. (1970). *La estructura del texto artístico*, Madrid: Ediciones ITSMO (Col. Fundamentos).
- _____ (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra/Universitat de Valencia.
- _____ (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- Macías, Cervantes, C. F. (2008) *Genaro Vázquez, Lucio Cabañas y las guerrillas en México entre 1960 y 1974*. México: Universidad de Guanajuato/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Guanajuato/Puebla.
- Magallanes, C. (2013). *Memoria e imaginarios en el discurso mediático indígena*, *REALIS*, Revista de estudios AntiUtilitarista e PosColonais, Vol 3, nº 02, jul-dez.
- Malcuzyński, M. P. (1991). *Sociocríticas. Prácticas textuales*. Ámsterdam: Cultura de fronteras.
- Martínez, I. (1960). *La distribución del ingreso y el desarrollo económico en México*. México: IIE, Escuela Nacional de Economía.
- Medina, Peña, L. (1994). *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-1994*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Meyer, L. (1973). *Los Grupos de Presión Extranjeros en el México Revolucionario*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- _____ (2000). “De la estabilidad al cambio”, en *Historia General de México*. México: El Colegio de México, pp 840-885.
- _____ (2006). “Estados Unidos y la evolución del nacionalismo defensivo mexicano”. En:

- Foro Internacional*, Núm. 3. México: julio-septiembre.
- _____. (2007). "Los tres ejes históricos de la política mexicana frente a Estados Unidos". En: Vega Cánovas, Gustavo, (coordinador). *México, Los retos ante el futuro*. México: El Colegio de México, Fundación Konrad Adenauer.
- _____. (2010). *México y el mundo. La marca del nacionalismo*. México: El Colegio de México.
- Mino, F. (2007). *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, México: UNAM Coordinación de Difusión Cultural.
- Miquel, A. (2013). *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*. México: UNAM.
- Monsiváis, C. (1988). *Escenas de pudor y livianidad*. México: Grijalbo.
- _____. (1998). *El 68. La tradición de la resistencia*. México: Ediciones Era.
- _____. (2000). "Notas sobre la Cultura Mexicana en el Siglo XX", en *Historia General de México*, México: COLMEX, pp. 962-966.
- _____. (2006). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2006). "Se sufre porque se aprende (De las variedades del melodrama en América latina)", en Inés Dussel y Daniela Gutiérrez, (coord) *educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*, 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, OSDE, pp 23-58.
- Montero, Sánchez, A. (2002). *La construcción simbólica de las identidades sociales: un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. México: Plaza y Valdés.
- Niemeyer, E. V. (1974). *Revolution at Querétaro the Mexican Constitutional Convention of 1916- 1917*. Austin: The University of Austin Texas.
- Noble, A. (2005). *Mexican National Cinema*. London: Routledge.
- Paz, O. (2011). *El laberinto de la soledad, Posdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paranagua, P. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pellicer, O. y Mancilla, E.(1978). *El entendimiento con los Estados Unidos y la gestión del desarrollo estabilizador*. México: El Colegio de México.
- Pérez, G. (1986). *La llegada de Adolfo Ruiz Cortines al poder*, en *Evolución del Estado*

- mexicano, Tomo III, México: El Caballito.
- Pérez Montfort, R. (1994). *Estampas del nacionalismo mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS.
- _____ (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX*, México: Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS.
- Pérez, T. (1985). *La fábrica de sueños: Estudios Churubusco 1945- 1985*, México: Imcine.
- Peschard, J, Puga, C. y Tirado, R. (1986). “De Ávila Camacho a Miguel Alemán”, en *Evolución del Estado mexicano*. Tomo III, México: El Caballito.
- Pineda, F. (2010). Operaciones del poder sobre la imagen de Zapata, 1921-1935. *La arquitectura del sentido II, ENAH*. Pineda, F. (2013) *La Revolución del sur (1912-1914)*. México: Era
- Poniatowska, E. (1976, 6 de abril): “Situaciones políticas y culturales de los setenta. No es que México sea mejor que otros países, es que México es inferior a su pasado”. *La Cultura en México...*, No 739, pp. I y III-VIII.
- Quintana, A. (2003). *Fábulas de lo visible, El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acanalado.
- Rashkin, Elissa. (2001). *Women Filmmakers in Mexico: the Country of Which we Dream*. Austin: University of Texas Press.
- Règin R. y Angenot, M. (1991). “La inscripción del discurso social en el texto literario”, en *Sociocríticas: Prácticas textuales, cultura de fronteras*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp 51-80
- Reyes, Heroles, J. (1972). *La historia y la acción (la Revolución y el desarrollo político de México)*. Madrid: Seminarios y Ediciones.
- Rivas, J. R. (2007) *La izquierda estudiantil en la UNAM. Organizaciones, movilizaciones y liderazgos (1958-1972)*. México: UNAM/Miguel Ángel Porrúa.
- Robles-Cereceres, O. (2002). *En el nombre de la madre. Re-configuraciones de la subjetividad femenina, la familia mexicana y la identidad nacional en el cine de María Novaro*. Arizona: Diss The U of Arizona.
- Rodríguez Kuri, A. (2004). “El presidencialismo en México. Las posibilidades de una historia”. En México: historia, ideas y cultura política. *Revista de Historia y Política*, Núm 11 España, pp 131-152

- Rodríguez, A. (2008). *Un franquismo de cine, La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Rialp.
- Romero, Rolando J. (2004). "Legends of the Fall: Phallogentrism and Democracy in Mexico". *Discourse*. 26.1 y 26.2. (Primavera e Invierno), 111-126.
- Ruy Sánchez, A. (1981). *Mitología de un cine en crisis*. México: Premia.
- Saavedra, I. (2007). *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Sáenz, M. (1992). *Carapan*. México: Pátzcuaro, OEA, CREFAL.
- Sánchez, J. (2002). *Historia del Cine*, Madrid: Alianza Editorial.
- Sanders, C. (2005). La ciencia de la semiótica. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión, (semiología y epistemología), número 5.
- Shapira, Y. (1978): "La política exterior de México bajo el régimen de Echeverría: retrospectiva". *Foro Internacional*, XIX, 1, pp. 62-91.
- Shaw, D. (2004). "The Figure of the Absent Father in Recent Latin American Films". *Studies in Hispanic Cinema* 1.2, 85-101.
- Saxe-Fernández, J. (2001). *Neoliberalismo y TLC: ¿hacia ciclos de guerra civil? Globalización, imperialismo y clase social*. Madrid: Lumen.
- Sefchovich, S. (2008). *País de Mentiras. La distancia entre el discurso y la realidad en la cultura mexicana*. México, D. F: Océano.
- Shotat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación, Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós Comunicación Cine.
- Solís, L. (1981). *La realidad económica mexicana: retrospectiva y perspectiva*. México: Siglo XXI Editores.
- Smith, Anthony D. (2001) *Nationalism: Theory, Ideology, History*, Polity Press, Cambridge: Alianza.
- Smith, R. (1972). *Los Estados Unidos y el Nacionalismo Revolucionario en México 1916-1932*. México: Editorial extemporáneos.
- Suárez Iñiguez, E. (1980). *Los intelectuales en México*. México, D.F.: El Caballito.
- Ulloa, B. (1971). *La revolución intervenida: relaciones diplomáticas entre México y Estados Unidos, 1910-1914*. México: El Colegio de México.

- Segovia, R. (1968). "El nacionalismo mexicano: Los programas políticos revolucionarios (1929-1964)". *El Colegio de México*, abril-junio. Vol. núm. 4.
- Sand, S. (2004). *El Siglo XX en pantalla*, Barcelona: Crítica.
- Sánchez Noriega, J. (2002). *Historia del Cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y Televisión*. Madrid: Alianza Editorial, Madrid.
- México, 1896-1929, México, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 35.
- Sanchez Prado I. (2019). *La proyección del neoliberalismo. Las transformaciones del cine mexicano (1988– 2012)*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Tuñón, J. (1993). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción masculina de una imagen*. (1939-1952) tesis de doctorado en historia. México: Facultad de filosofía y letras UNAM.
- _____(1998). *Una escuela en celuloide. el cine de Emilio "Indio" Fernández o la obsesión por la educación*, HMex, XLVIII: 2, pp 437-470.
- Tuirán, R. (2001). *Estructura familiar y trayectorias de vida en México. Procesos sociales, población y familia: alternativas teóricas y empíricas en la investigación*. México: FLACSO.
- Vázquez, Oliviera, M. (1997). *Montañas Duendes y Adivinos*. México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista.
- Viñas, M. (1987). *Historia del cine mexicano*. México: UNAM, UNESCO.
- Van Dijk, Teun A. (2003). *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.
- Vázquez, A. (2012) "Cine y propaganda durante el cardenismo" en *Historia y Grafía*, núm. 32, México. pp. 86-101.
- Villoro, L. (1998). *Estado plural, pluralidad de culturas*. México: Paidós.
- _____(2007). *El concepto de ideología y otros ensayos*. México: FCE.
- Zapata, F. (1997). "Enclaves y sistemas de relaciones industriales en América Latina". *Revista Mexicana de Sociología*. Abril-junio.
- Zapata, Schaffeld, F. (2008). "De Cananea y Rio Blanco a La Caridad y las Truchas. Un siglo de conflictos laborales en México (1907-2006)", revista ULÚA 12/JUL-DICIEMBRE, pp 113-13.