Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Xochimilco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Doctorado en Ciencias Sociales

Cine histórico mexicano de ficción: la reinvención de la tradición

Lourdes Hilda Trinidad Delgado

Tesis para optar al Grado de Doctora en Ciencias Sociales,
con especialidad en Comunicación y Política

Director de Tesis: Dr. Raymundo Mier Garza

Ciudad de México, mayo 2021

A Elena y Amado
por su calidez humana,
por enseñarme a amar las actividades diarias, el saber y los sueños.

A mi familia, su apoyo incondicional está presente en muchas ilusiones de mi vida.

Al Dr. Raymundo, por compartir su conocimiento y su tiempo encauzando este trabajo.

A Isis Saavedra, Reyna Sánchez, Álvaro Vázquez, Francisco Peredo y Edwin Culp, quienes con sus comentarios guiaron y enriquecieron la propuesta de trabajo.

.

Índice

Página

Resumen

Abstract

Introducción 1

I. **El cine histórico de ficción** 6

1. La historia en el cine 11
   - Las tramas de la historia 11
     - Expresión cinematográfica de la trama histórica 41
   - Tradición e historia 44
     - Expresión cinematográfica de la tradición 72
   - La ficción cinematográfica 73
2. Narrar la ficción 85
   - Construcción de la narración 93
   - Convenciones de la narración 98
3. Cine histórico de ficción mexicano 102
4. El marco de las películas históricas mexicanas 105
   - Periodo del México Antiguo 106
   - Periodo del Virreinato 109
   - Periodo del Siglo XIX 111
   - Periodo del Siglo XX 113

II. Panorama del cine histórico de ficción mexicano 117

1. Filmografía de las historias mexicanas 119
2. Filmografía de las tradiciones mexicanas 146
   - Tradiciones inventadas en las películas históricas 146
   - Tradiciones populares en las películas históricas 153
3. Tradiciones del cine histórico mexicano 158
4. Filmografía histórica en el siglo XXI 187

III. Tradición e innovación en las películas históricas 197

1. Tradiciones en la creación cinematográfica contemporánea 198
   - La tradición inventada en *Los crímenes de Mar del norte* 200
   - La tradición de los bandidos en *El atentado* 221
   - La tradición de la guerrilla en *Las armas* 243
   - La tradición del movimiento estudiantil en *Borrar de la memoria* 265
   - La tradición de la gente común en *El baile de San Juan* 281
2. Reinvención del cine histórico mexicano 304

Conclusiones 312

Anexos

1. Estudios sobre historia y cine 318
   - Historia del cine 318
   - Historia en el cine 323
   - Historia del cine mexicano 329
   - Historia en el cine mexicano 332
2. Diseño del Instrumento de recolección de datos 334
3. Proceso de selección del corpus de investigación 338

Índice de cuadros y figuras 342

Referencias 343

Resumen

Las películas de ficción histórica son un objeto de estudio con un modo de significación particular y controversial, generan un efecto estético y presentan una visión del pasado de profundidad y alcance gradual. El dinamismo inventivo de la ficción amplía la noción de historia escrita al relacionarla con otra forma de narración: la cinematográfica. En el caso específico de la filmografía mexicana, un rasgo característico que favorece la crítica extensiva es la recreación de la tradición, categoría central de la discusión en este reporte de investigación.

En la primera parte se establece una caracterización sobre el conjunto de películas de ficción de temas históricos. Se describen las posibilidades de construcción del discurso cinematográfico a partir de tres ejes: la trama histórica, la tradición y la ficción. En seguida se puntualizan elementos de la narración fílmica. Eso permite observar la filmografía considerando su alcance histórico, social, político y audiovisual. Se cierra precisando cómo ciertos discursos que conforman la comprensión histórica en nuestro país, proporcionan los marcos donde se sitúa la creación cinematográfica.

Más adelante se reflexiona sobre el vínculo historia-cine-tradición a partir del ordenamiento de la filmografía. Se catalogan las películas conforme a los hechos históricos recreados. Luego se precisa la manera de incorporar la tradición inventada y tradiciones populares en las cintas. Después se argumenta que en su desarrollo el cine histórico configuró una tradición propia, ahí se distinguen múltiples tradiciones, según las condiciones prevalecientes en una etapa. Interesa en especial el cine realizado entre los años 2000 y 2017.

Finalmente, se polemiza si es viable hablar de una reinvención de la tradición en el cine. El análisis de películas sustenta que se percibe un cambio. El cine resignifica la historia y se reinventa al expresar el devenir de nuestra sociedad.

Abstract

Historical fiction movies have been studied through a very particular and controversial way of meaning, as they generate an aesthetic effect and transmit a deep vision from the past, of progressive depth and reach. Fiction's inventive dynamism broadens the notion of written history, by relating it to other type of storytelling: the cinematographic one. In the specific case of Mexican filmography, a characteristic feature that encourages extensive critics is the recreation of traditions, the main focus for discussion in this research report.

In the first part, the characteristics of a set of fiction films with historical topics are set. The possibilities to build the cinematic speech from three different axes –historic plot, tradition, and fiction– are described. Then, elements of the filmic narrative are covered, which allows us analyze filmography considering its historical, social, political and audiovisual scope. At the end, we discuss how several ways of speech that integrate the historical understanding of our country, provide different frameworks where films creation takes place.

Later we explore the close bond among history – films – tradition, based on the sequence of filmography. Films are catalogued according to the historical events they recreate. The incorporation of invented traditions as well as folkloric ones in movies is also analyzed. It is held that in its development, historical cinema constituted its own tradition, being able to differentiate multiple traditions, according to the prevailing conditions in a certain stage. Special emphasis is placed on films made between 2000 and 2017.

Finally, it is debated how feasible it is to talk about a reinvention of tradition in cinema. Films analysis settles the ground to perceive a change. Cinema redefines history and reinvents itself by expressing the future of our society.

Introducción

La filmografía de ficción sobre temas de la historia constituye una vertiente con un lugar destacado dentro de las expresiones culturales. Su relevancia radica en que una película histórica es un complejo de múltiples relatos y variadas significaciones, favorece una nueva lectura del pasado a partir de referentes históricos, sociales, políticos y cinematográficos en constante actualización. De ello resulta una expresión cultural dinámica de carácter polémico.

En su carácter complejo una película histórica exige diferentes enfoques de comprensión. De entrada se precisa considerar su *dimensión comunicativa* y su *dimensión histórica*, es un discurso narrativo derivado de una forma de creación fílmica de la historia. En esta investigación la aproximación a la historia es como una expresión del cambio social. Su relato se dispone a partir de acontecimientos del pasado ordenados en una trama histórica, cuyo fin es expresar la transformación de las sociedades, incorporando las múltiples voces involucradas en ese proceso.

Una película interroga la trama histórica y la reconstruye a partir de la ficción, aprovechando la potencia expresiva de la invención y la narración. La forma de narrar la trama puede llevar a legitimar la visión dominante de la historia, interrogarla, refutarla, ironizar sobre ella, o reconstruir otras historias parciales.

La filmografía histórica tiene también una *dimensión de contextualización* de los acontecimientos. Un posible acercamiento a la comprensión de las condiciones sociales, culturales y políticas en cierto momento es mediante la categoría de *tradición*. Algunos estudios críticos de la historia entienden la tradición como un proceso dinámico de transmisión cultural y de la historia, cuyo valor radica en expresar lo que perdura y lo que se transforma en una sociedad. La tradición se ancla en el tiempo pasado y ancla la historia con la cultura. Tiene que ver con la

narración al reconstruir una trama con base en referentes conocidos por el espectador, también con la comprensión de un hecho, al hacerlo accesible.

La categoría tradición se retoma aquí en el sentido en que la define Erick Hobsbawm, como un concepto histórico, social, cultural y político. El autor desarrolló un enfoque de la multiplicidad de tradiciones, donde incluye lo que denominó *tradición inventada,* aquella que legitima ciertos acontecimientos, temas, personajes, formas de autoridad, comportamientos o instituciones de la visión dominante de la historia, mientras oculta otros tantos aspectos; marca los límites del pensar y decir en la historia. En contraposición a ella, propuso el estudio de las *tradiciones populares*, dentro de las cuales integró las tradiciones de los bandidos, guerrillera, del movimiento estudiantil y de la gente común. Todas llevan a una forma diferente de reconstruir un hecho histórico.

Desde esa posición, tradición es una categoría analítica, permite examinar las diferentes dimensiones de una película. Pero también es una categoría sensibilizadora, supone una forma de abordar la dinámica social y la experiencia de vida. En un sentido más amplio, abre la discusión sobre la posibilidad de acercarse a la *tradición del cine histórico mexicano*; si se hace un recorrido por la filmografía, se percibe que el cine se consolidó como medio con una forma específica de transmisión de la historia. Aquí la categoría adquiere un carácter historiográfico.

Esa prolijidad determinó la selección de la tradición como guía de la investigación. Mas también el observar que prevalece una tendencia en los estudios, análisis, crítica y realización de la filmografía de ficción, por enfatizar la referencia a la tradición en forma directa o indirecta, con relación a temas como el nacionalismo, la cultura mexicana, la identidad, ideología o imaginario social. Esos puntos abren la polémica sobre la relación cine e historia.

Gran parte de las películas mexicanas nombran un proceso histórico que surge en su faceta contemporánea en el siglo XVIII: el nacionalismo. Al surgir el Estado-nación, se establecen lineamientos culturales para consolidar su perspectiva bajo las ideas de unidad nacional, amor a la patria, cohesión social e identidad. Desde la perspectiva de este trabajo, el nacionalismo se analiza como una ***tradición inventada***. Por otro lado, existe otra vasta filmografía que aún en momentos de fuerte coacción política, pugna por superar condicionamientos de todo tipo y expresar las rupturas en la historia, reconstruyendo concepciones distintivas de la tradición, de origen ***popular***. En tal forma, la pluralidad de tradiciones contribuye a la interpretación de las películas mexicanas desde diferentes puntos de vista, a cuestionar la historia dominante, e incluso plantea una interrogación a la misma tradición inventada.

El beneficio de estudiar la tradición cinematográfica es observar los cambios en la forma de hacer películas y lo que se conserva. Es un proceso que deja entrever las condiciones de realización y recepción de las películas mexicanas en ciertos momentos. Expresa también las transformaciones derivadas de los contextos de creación cinematográfica mundial ya incorporados a la práctica nacional. En conjunto, guía la reflexión sobre la reinvención del cine histórico, la observación de qué ha agotado y qué necesita para renovarse.

La investigación realizada fue necesariamente interdisciplinaria, retoma conceptos de las Ciencias Sociales y las Humanidades. Interpretar una película implica reconocer por un lado las características del medio y los mensajes cinematográficos, ámbito propio de la comunicación. Requiere comprender algunas formas de relación entre cine e historia y los rasgos característicos de la tradición, lo cual nos acerca a la disciplina histórica. Además, es necesario realizar el análisis de la narración de las películas a partir de una metodología de los estudios fílmicos.

La propuesta teórica consiste en ver la filmografía mexicana a la luz de los estudios críticos: una película es una forma de abordar temas como las relaciones de dominación, la búsqueda de libertad, acciones de rebeldía y los vínculos con la práctica política contemporánea. Aspectos que se manifiestan como intrigas o núcleos de tensión en las líneas narrativas. Los referentes principales son los planteamientos de Walter Benjamin, Erick Hobsbawm, Paul Veyne y Marc Ferro. La recopilación de Enrique Florescano ayuda a tener un panorama de la investigación histórica en México en la que se enmarca la filmografía. Y se retoma la metodología de David Bordwell y Kristin Thompson sobre la forma narrativa para analizar el corpus de investigación.

Es pertinente aclarar que no se intenta cuestionar la autenticidad, las fuentes o las inconsistencias históricas, lo cual ubicaría el estudio en la historia. El propósito es describir e interpretar rasgos explícitos o implícitos en una película sobre la historia, la tradición y la narración, es decir, la forma de construir el mensaje fílmico. Tampoco se realizará una valoración que justifique o deslegitime cierta postura. La pretensión es comprender cómo se elaboran las cintas conjugando elementos no ficticios (acontecimientos, sujetos históricos, núcleos de tensión, condiciones socioculturales, escenarios reales) y ficticios (personajes, situaciones, experiencia de vida, narración) para hacer comprensible el tema histórico, avanzando de lo concreto hacia un análisis más abstracto. Su fusión muestra la creatividad del cine al buscar vías diversas para crear una filmografía y hacer frente a las limitantes o censura.

El tema del cine histórico se torna relevante con relación a las problemáticas sociales que nuestro país vive. Algunos conflictos se agudizaron de manera acelerada en el nuevo milenio, lo cual requiere una forma de explicación y presentación novedosa y profunda de los acontecimientos del pasado y su relación con el presente. Que avance de la tradición a la innovación. Por otro lado, en la coyuntura en los primeros sexenios del siglo XXI emergió el interés

por la divulgación de la historia en el marco de la conmemoración del Centenario y Bicentenario de diversos hechos históricos, situación que favoreció la recuperación de este tipo de filmografía.

Sobre el bosquejo anterior surgió la pregunta de investigación: ¿*Cuál es el papel que juega la tradición en la narración de películas históricas de ficción mexicanas realizadas entre los años 2000 y 2017*? La premisa que acerca a tal interrogante es: desde el enfoque de múltiples tradiciones se abre la posibilidad de cuestionar las categorías de historia dominante y tradición inventada en las películas, así como el conservadurismo y retroceso ligado a ellas. Es una expresión de lo que perdura y se transforma en la sociedad conforme a la dinámica de los tiempos. Al mismo tiempo, muestra las transformaciones en la manera de hacer cine en nuestro país.

El objetivo general de la investigación fue *contrastar cómo se construyen las tradiciones en las películas históricas de ficción mexicanas al vincular una trama histórica, la narración cinematográfica y la reflexión sobre los cambios políticos en un momento determinado*. Con base en interpretaciones obtenidas, se discute si existe una resignificación de la historia y las tradiciones.

El resultado es un estudio de carácter introductorio. La aportación teórica es una reflexión sobre el vínculo historia, tradición y ficción en el discurso cinematográfico. En el aspecto historiográfico se organizó un catálogo de la filmografía de historia realizada en largometrajes de ficción. Y en el ámbito empírico se analizan las cualidades y desplazamientos de algunas películas históricas de producción reciente.

La literatura sobre el cine histórico mexicano es abundante, mas no existen investigaciones amplias y específicas sobre la filmografía de ficción realizada a partir del año 2000. En ese vacío se inserta esta investigación.

I

El cine histórico de ficción

El cine es una totalidad dialéctica en las formas múltiples.
Lo verídico, lo verosímil, lo increíble, lo posible, lo idealizado,
lo estilizado, los objetos en sus formas y la música informe,
se mezclan según infinitas posibilidades de dosificación.
Edgar Morin

La realización de películas sobre temas históricos se remonta a las décadas iniciales del siglo XX, cuando se realizaron las primeras películas de ficción con la intención de recrear temas de la historia nacional. El tratamiento que recibieron los temas históricos mediante la ficción tomó con el tiempo diversos caminos, de tal manera una película podía adquirir características del cine histórico, épico, de época, o se identificaba dentro del cine bélico, biográfico, político, de propaganda, nacionalista, de aventuras o como adaptación literaria. En ocasiones se ubicaba conforme a las convenciones de los géneros cinematográficos con los cuales se combinaban los temas propiamente de historia, encontramos así drama histórico, comedia histórica, thriller histórico, western histórico, o romance histórico. La amplitud del espectro introduce de entrada la necesidad de puntualizar qué es el cine histórico.

Tal es el objetivo de este capítulo: establecer una caracterización sobre el cine histórico de ficción. Entender cómo se reinterpreta la historia en el cine requiere examinar los recursos utilizados para comunicar al espectador la sensación de estar directamente frente al pasado y de que existe algo de verdad en lo acontecido en una película.

Iniciemos con un acercamiento a la noción de cine. Desde los estudios comunicativos la teoría sobre el cine reflexiona en su carácter de medio masivo de comunicación, que integra un sistema comunicativo o lenguaje a partir del cual genera un discurso narrativo mediante imágenes privilegiadamente de carácter fotográfico en movimiento, con una dimensión estética. Con apoyo en la conceptualización y metodología de las ciencias sociales y las humanidades, se busca explicar cómo influye en el comportamiento y pensamiento de la sociedad, en la construcción de la opinión pública y su función social.

Las primeras teorías se centraron en definir los rasgos propiamente cinematográficos. No obstante, la discusión sobre la especificidad del cine

atendiendo alguno de sus aspectos característicos fue superada. En los estudios comunicativos y fílmicos contemporáneos se buscó un acercamiento considerando su complejidad, lo que lleva a definir el cine como un conjunto de prácticas culturales que asumen la condición de medio de comunicación, de arte, de industria del espectáculo, de lenguaje, de discurso y de testimonio social. Tales cuestiones difícilmente se pueden desligar, en tanto evidencian dinámicas socioculturales, políticas, comunicativas, estéticas o tecnológicas. Exigen enfoques de investigación diversos e interdisciplinarios. Teóricos como Jean Mitry, Edgar Morin, Marc Ferro o en el ámbito latinoamericano Alicia Poloniato, han subrayado su carácter complejo y su capacidad de expresar las particularidades de una sociedad[1].

[1]Jean Mitry profundizó en la explicación de la pluralidad del cine desde los estudios estéticos y psicológicos. En su enfoque del arte cinematográfico, señala "el cine no se ha convertido en un arte sino gracias a – y en la medida de- su industrialización. Olvidar esto es perder de vista las realidades más evidentes. Pero tampoco hay que olvidar que no podría ser una industria si no fuese un arte, un espectáculo de arte, un relato en imágenes animadas" (1978, 25). A eso suma su carácter de difusión, de medio para comunicar, "el cine sólo tiene razón de ser en la medida en que se dirige a un público vasto" (1978, 25). En tanto arte y medio, es también un lenguaje, "es un medio de expresión susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman, se convierte entonces en un lenguaje" (1978, 44). Subraya el vínculo entre el lenguaje cinematográfico y el arte al afirmar que "el cine no es y no se convierte en lenguaje sino en la medida en que es arte" (1978, 166). Tras dilucidar sobre el nexo arte, industria, medio, lenguaje y su relación con la sociedad, agrega: "de este examen de conjunto se deducirá fácilmente que el cine es un asombroso medio de estudios sociales" (1978,223). Explica que el tema de una obra es su contenido latente "aquello que es significado a lo largo de la película, sin ser jamás explicitado ni explícito, y que, poco a poco, se va filtrando en la conciencia del espectador" (1978, 453).
Por su parte, Edgar Morin estudia el cine desde la psicología y la antropología. Reflexiona cómo el cine genera una impresión de vida, de realidad y exige participación afectiva del espectador. Mediante procesos de proyección e identificación da pie a significaciones mezclando las creencias, la magia, la subjetividad y la irrealidad de la imagen. Las significaciones corresponden con la época, la sociedad y la clase, no son fijas. Afirma con ello que "el cine está por esencia indeterminado, abierto como el mismo hombre (2001, 187).
Mientras que Marc Ferro, desde los estudios históricos, aporta también postulados sobre el valor sociocultural de lo fílmico y su complejidad al exponer: "el cine pasó de ser un espectáculo, recreativo, corriente, a una obra de arte sólo cuando reconoció su función política y social, se legitimó" (2003:108). A su decir, "no es posible desvincular arte e industria, cine y sociedad (2003:108)". El film es desde su teoría un documento de análisis sociocultural.
Desde otra perspectiva Alicia Poloniato retoma un tema que habían discutido Abel Gagne, Griffith, Eisenstein, Pudovkin, Fritz Lang, entre muchos otros especialistas: la toma de conciencia a partir del medio cinematográfico, al orientarse históricamente. Poloniato discute su valor sociocultural: "no pretendemos que el cine deje de ser el medio de entretenimiento que ha sido hasta ahora para tantos públicos, pero sí que empiece a considerarse como una vía

El debate sobre la variabilidad de las dinámicas cinematográficas, según el espacio o tiempo donde se realizan, incrementó la visión plural y al mismo tiempo la parcialización en las formas de entender lo fílmico. La idea de múltiples dimensiones del cine cuestionó por qué se estudia mediante una teoría unificada o Gran Teoría, no es posible abarcar sus aspectos en un todo y ubicarlos en una postura ideológica totalizadora. David Bordwell y Noel Carroll argumentaron la necesidad de pensar en una diversidad de teorías parciales que permitan explicar problemas particulares y locales del cine. Resulta así más preciso hablar de las características de una filmografía específica de una época o un lugar, en lugar de atribuirle carácter universal[2].

Considerando estas discusiones sobre la versatilidad del cine, en este trabajo se aborda como una práctica cultural compleja en la cual cristaliza un proceso creativo cuya materialidad es una filmografía o conjunto de películas. Una película o film se ha entendido como "un sistema de imágenes en movimiento que tiene por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos cualesquiera" (Mitry 1978,52). Pero también como un objeto cultural, no sólo como arte o lenguaje, "sino como producto, como

---

utilizable en función de una toma de conciencia del mundo en que vivimos, y no como un instrumento más de enajenación." (2004, 7). Considera que, como cualquier medio, el cine es un factor de cambio o de estancamiento social, eso depende de las intencionalidades al producir una película. Ambas posibilidades las explica a partir de la libertad del ejercicio cinematográfico: "que el cine sea un medio de comunicación basado en códigos, no significa que permanezca inmutable, rígidamente encasillado en géneros y en forma expresiva. Las lenguas naturales y el lenguaje cinematográfico son creativos. Hay una creatividad que se expresa <dentro de las reglas> (haciendo uso de la libertad combinatoria) y otra < fuera de las reglas> (inventando nuevas relaciones): este hecho es claro en poesía y debe serlo en cine" (2004, 57). La dinámica en la creación y la lectura de los mensajes es inherente al medio.
Estos autores reconocen en las diferentes dimensiones de lo cinematográfico su potencial y las limitantes a la libertad creativa.

[2]La reflexión en torno a la multidimensionalidad del cine continúa en la actualidad. La discusión se ha retomado a partir de un eje diferente: la comunicación multimodal y transmedia, característica de la época presente. Al reconocer que la especificidad de cada medio de comunicación se desdibujó, en busca de potenciar su creatividad y la interacción con la audiencia, se recurre a las posibilidades expresivas, de lenguaje, técnicas y culturales de los otros medios. Con ello un mensaje gana en verosimilitud, sensibilización de su audiencia, en diálogo e interactividad y, ante todo, en aceptación por un amplio número de personas. Desde esta perspectiva la práctica cinematográfica y una película tienen la posibilidad de asumir la condición de multimedio, multicódigo y multiaudiencia.

imagen-objeto, cuyas significaciones no se reducen únicamente a lo cinematográfico" (Ferro 1980, 27). Cada película se construye a partir de dimensiones y formas de relato articuladas según un propósito, según el lugar y época en que se realiza. Interesa destacar esa característica, cómo se enlazan las líneas narrativas en una película y las significaciones que es posible elaborar al interpretarla.

En el caso de una película histórica, su particularidad radica en la referencia a acontecimientos, épocas o personajes de la historia, lo cual le otorga un carácter temporal y espacial preciso para enmarcar los relatos sobre el pasado de una sociedad. Problematiza algo que realmente sucedió mediante la ficción. Implica una visión de la historia y, al mismo tiempo, aporta a la inteligibilidad de la historia. Así se deja entrever la relación constitutiva entre cine e historia, uno crea a otro y ambos ejercen su fuerza constructiva: el cine es un medio para registrar la historia, la historia es contenido y forma del cine. No se trata de un vínculo directo, ni exento de tensiones.

Una de las principales polémicas con relación a este tipo de filmografía es la forma de abordar lo histórico, en ocasiones es el tema central, pero a veces se relega demasiado. Otra discusión surge ante la repetición de la visión dominante que en la historia escrita prevalece, aunque una película también puede interrogarla, refutarla, romper esquemas a partir de una propuesta alternativa, e incluso hacer una parodia. Ambos factores encauzan la trama de la película y, a su vez, de ellos dependerá si la historia presenta sesgos históricos, políticos o sociales de expresión variada.

Para profundizar en esos puntos de tensión, es pertinente una reflexión sobre lo que podemos encontrar en una película histórica, a partir de interrogantes como: ¿cuál es la noción de historia que subyace en ella? ¿cuál es la relación entre cine e historiografía? ¿cómo se contextualiza un acontecimiento en una

película? ¿de qué manera se vinculan historia y ficción? ¿dónde empieza la historia y termina la ficción? Es importante aclarar estos detalles que constituyen el contenido y dan al mismo tiempo forma a una filmografía con amplia trayectoria en nuestro país

1. La historia en el cine

Como antecedente de la reflexión sobre el cine histórico, en este apartado se examinan algunos planteamientos teóricos en torno al vínculo entre historia, historiografía, tradición y cine. No es una revisión exhaustiva de los temas en su gran complejidad, sino un acercamiento contextual. El propósito es describir las posibilidades de construcción del discurso cinematográfico en una película histórica de ficción.

Las tramas de la historia

La historia estudia el conjunto de acontecimientos que inciden en la transformación del mundo y las sociedades. La base de la historia es la acción humana, al desarrollarse en determinadas condiciones y coincidir en un momento con ciertas contingencias, genera un acontecer. Por tanto, es un proceso abierto, en permanente construcción, actualización y reconstrucción conforme al actuar de los sujetos y las sociedades. Tiene un carácter infinito, de devenir.

Peter Burke explica que la historia es:

> el estudio de las sociedades humanas en plural, destacando las diferencias entre ellas y también los cambios que han tenido lugar en cada una de ellas a lo largo del tiempo. Los dos enfoques han sido vistos muchas veces como contradictorios, pero es más útil tratarlos como complementarios: sólo comparándola con otras podemos descubrir en qué sentido determinada

sociedad es única. (1997,12)

La orientación de complementariedad intrínseca en su definición es relevante porque favorece la comprensión de una sociedad, de una época histórica, de un suceso desde múltiples puntos de vista. Se desprende también de ella que los ámbitos de estudio se han reconfigurado en el tiempo conforme emergen nuevas corrientes, cuyos intereses se expresan en una variedad y actualización de relatos históricos.

Discernir sobre el relato de la historia nos conduce al campo de la historiografía. Historiografía es un término polisémico, refiere en términos generales a la forma de abordar la historia. En él es posible distinguir varias acepciones: el conjunto de escritos de los historiadores sobre un tema o periodo histórico; las escuelas o corrientes de estudio de la historia; y la forma específica del discurso de la historia, es decir cómo se escribe[3]. En este trabajo se revisarán algunas líneas generales de reflexión sobre historiografía del cine y también del discurso histórico, en tanto la ficción cinematográfica remite a una forma de narrar la historia.

Para abrir la discusión, se revisarán los planteamientos teóricos de Walter Benjamin, Erick Hobsbawm y Paul Veyne, quienes desde una postura crítica refutan los fundamentos de la concepción positivista de la historia. Sus propuestas en torno a la escritura de la historia incidieron en el surgimiento de nuevas corrientes historiográficas. El interés es reflexionar cómo se narran los temas históricos bajo la perspectiva de multiplicidad de las historias.

La corriente positivista define como objeto de estudio de la historia al pasado,

[3] Aunque los límites entre las definiciones no son precisos, para entender un conjunto de escritos o una escuela historiográfica, se precisa revisar los intereses que su escritura refleja y, para comprender un discurso histórico es necesario ubicarlo dentro de un conjunto de escritos y situarlo a partir de las corrientes historiográficas.

considera al acontecimiento una verdad fáctica y se sustenta en los principios de universalidad, continuidad histórica, neutralidad, cientificidad, apego a las fuentes como criterio de conocimiento histórico y búsqueda del objetivismo. A partir de eso, el historicismo marca la distancia entre objeto y sujeto, historia y memoria, historia que se escribe e historia que se vive.

En el siglo XX surgen corrientes teóricas que desde diversos frentes formulan una crítica al historicismo. La Escuela de Frankfurt abre una vía de estudio, posteriormente en las décadas de 1960 y 1970 se consolidan escuelas historiográfias que, al coexistir en un tiempo común y tener el mismo afán de redefinir la historia, encuentran puntos de convergencia, algunas de ellas son la historia social británica, de orientación marxista y la corriente narrativista. En esas tres corrientes se inscriben los teóricos a revisar en este capítulo. Sobresale también la Escuela de los Annales y la historia de las mentalidades, con las cuales mantienen diálogo constante nuestros autores.

Desde su cercanía a la Escuela de Frankfurt[4], Walter Benjamin cuestiona el carácter de representación y exaltación de la nostalgia en el enfoque positivista. Establece un debate en torno a esta concepción circunscrita a la visión del capitalismo y propone una relación diferente con los hechos históricos.

Un argumento central de su crítica es que en las condiciones existentes la historia reproduce la visión de la clase dominante. Es “en sentido estricto, una imagen surgida de la remembranza involuntaria” (Benjamin 2008, 58), invita a evocar un pasado impregnado de eternidad. Al mirar lo acontecido el

[4] La escuela de Frankfurt desarrolló estudios culturales a partir de una revisión de las teorías de Hegel, Marx y Freud, entre otros teóricos. Sus preocupaciones centrales fueron la crítica a la razón instrumental, la identificación de las raíces de la barbarie en la civilización, la lucha por la emancipación y la libertad, el estudio de las industrias culturales y del conocimiento en las ciencias humanas. Los principales representantes son Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Friedrich Pollock, Félix J.Weil, Leo Lowenthal, Erich Fromm, y Jurgen Habermas. Benjamin escribe las reflexiones y notas que conforman su obra *Tesis sobre la historia*.

historicismo elimina las contradicciones, antepone una postura de perfección que vacía de contenido real el pasado y le confiere perpetuidad al rememorar los hechos unidos a la proyección de lo alcanzable en el futuro. De tal forma, asimila la historia a la idea del progreso de la humanidad, de un avanzar constante y uniforme hacia el desarrollo.

Según el autor, el sentido del progreso es justificar el sometimiento en la sociedad capitalista. Es una noción desviada de la realidad, genera el ideal de prosperidad para toda la sociedad, de un auge sin término e indetenible. Tal concepción "sólo está dispuesta a percibir los progresos del dominio sobre la naturaleza, no los retrocesos de la sociedad" (2008, 26), desvanece las diferencias de clase y la opresión, mas en las condiciones capitalistas "el progreso es la catástrofe, la catástrofe es el progreso" (2008, 60). La historia así escrita contiene pretensión dogmática, olvidó incluir la acción proletaria y sus anhelos de emancipación, le faltó incorporar hechos y sujetos históricos, por lo cual su armazón teórica es limitada.

En contraposición, Benjamin propone establece una relación diferente con el pasado, no sustentada en la noción de progreso sino en las contradicciones, en hechos que incitan a la acción. Plantea: "una idea de la historia que se liberara del esquema de la progresión dentro de un tiempo vacío y homogéneo, volvería, por fin a poner en campaña las energías destructivas del materialismo histórico, que han permanecido paralizadas por tanto tiempo" (2008, 54). Las energías que refiere crean tres momentos destructivos en la comprensión del pasado: "deconstrucción de la historia universal, se deja de lado el elemento épico, ninguna empatía con el vencedor". (2008, 53)

Rechaza la historia universal porque acumula hechos que llenan el tiempo homogéneo y vacío, siguiendo un principio aditivo. Su primera objeción es la forma de sumar acontecimientos con un nexo causal fortuito. Destaca la

necesidad de reconocer que “ningún hecho es ya un hecho histórico solamente por ser una causa. Habrá de serlo, póstumamente, en virtud de acaecimientos que pueden estar separados de él por milenios.” (2008, 67). Considera más adecuado seguir un principio constructivo, sin atribuir antecedentes o consecuentes inciertos a los hechos.

Es necesario resaltar un hecho por sí mismo, construir la historia en lo parcial, no en la totalidad de lo universal, rebatir la noción de tiempo histórico como un *continnum*. La historia exige una construcción llena de lo que Benjamin denomina el “tiempo del ahora”, en tanto “articular históricamente algo pasado significa: reconocer en el pasado aquello que se conjunta en la constelación de uno y un mismo instante. El conocimiento histórico sólo es posible únicamente en el instante histórico.” (2008, 42). En cada instante existen muchas historias parciales, específicas, no aceptan la universalidad; incluir a los considerados débiles, recuperar la memoria de los oprimidos, es ver en conjunto las fuerzas históricas. Y el conjunto no implica lo universal.

Su segunda impugnación al historicismo es con relación al relato épico de la historia. La narración épica niega las tensiones, los aspectos contradictorios o criticables del pasado, es lineal, progresiva, ennoblece los hechos y sujetos históricos. Al contrario, señala, en la construcción narrativa se trata de detener y examinar la historia a la luz de sus rupturas, las acciones de lucha no suceden en condiciones planeadas, no esperan reconocimiento, son abruptas, una interrupción del *continuum*. Acercarse al pasado es construir la discontinuidad histórica y entender las tensiones.

En tercer término, deniega la empatía con el vencedor. La continuidad de los opresores se sostiene en el flujo narrativo de los triunfos que les favorecen, explica “los dominadores en un determinado momento son los herederos de todos los que alguna vez vencieron en la historia. La empatía con el vencedor

beneficia siempre a los dominadores del momento" (2008, 55). Añade: "todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo. Y como ha sido siempre la costumbre, el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal" (2008, 23). Ante eso, es imprescindible construir "una representación de la historia que evite toda complicidad con aquella a la que esos políticos siguen aferrados" (2008, 25).

Tal enfoque equipara la visión dominante de la historia a la visión dominante en la política. Los grupos dominantes vuelven perpetuo aquello que les resulta conveniente al correr del tiempo, mas al recurrir a las energías destructivas del materialismo histórico para entender el pasado se descubren los artificios de las imposiciones políticas. Para el autor, desarticular la postura dominante es una forma de intervención política.

Benjamin proclama que la finalidad de la historia es construir la multiplicidad de historias. Sus aportaciones son la revaloración de la acción colectiva en la transformación social y reconsidera el carácter político inherente a la historia.

Su método historiográfico se asienta en entender los momentos claves de la historia como ruptura. Escribir a partir del principio de coherencia constructiva se opone a la continuidad, porque "mientras que la relación del antes con el ahora es puramente temporal (continua), la del pasado con el presente es una relación dialéctica, a saltos." (2008, 58). Desde el materialismo, el pasado surge de una experiencia única del acontecimiento, en su singularidad, en la existencia de hechos particulares que ejemplifican en su brevedad la totalidad de la historia. Enfatiza que "la historiografía auténtica no elige su objeto con ligereza. No lo toma, lo extrae haciéndolo saltar del curso histórico" (2008, 57). Su fundamento "es el principio monadológico. El materialista histórico sólo aborda el pasado allí donde éste se le presenta como una mónada" (2008, 72).

Abordar un acontecimiento desde la unidad pasado-presente busca los núcleos de tensión, enredos que cristalizan como mónadas. Su función es:

> hacer saltar a una determinada época del curso homogéneo de la historia, de igual modo que hacer saltar de su época a una determinada vida o del conjunto de una obra a una obra determinada. El beneficio de este procedimiento reside en que *en* la obra se halla conservado y superado el conjunto de la obra, *en* ésta toda la época y *en* la época el curso entero de la historia (2008, 31).

Así, la historia monádica usa el pasado para comprender el presente. Al mismo tiempo, construir la historia a partir de núcleos de tensión favorece la reflexión sobre los aconteceres, los ancla en el contexto cultural, va más allá de las relaciones económicas. El anclaje cultural, a su vez, abre la posibilidad de generar conocimiento histórico. Conocer la historia es, para Benjamin, un fin en sí mismo, no se justifica por sus efectos.

Con el afán de configurar una historia combativa, focaliza su interés en lo que el pasado oculta y cómo contribuye al sometimiento actual. El presente es considerado por el autor un concepto político, porque suele ser alterado muchas veces[5], adquiere movilidad, se desplaza. Eso abre la posibilidad de narrar en múltiples formas la historia, plantea: "este concepto de un presente que no es tránsito, sino en el cual el tiempo está firme y ha entrado en un estado de detenimiento, es algo a lo que la dialéctica materialista no puede renunciar. Puesto que este concepto define precisamente *el* presente en el cual, en cada caso, se escribe la historia" (2008, 70). Utilizarlo "está en la base de la actualidad de una historiografía auténtica" (2008, 49).

Sugiere construir desde el presente la historiografía de los revolucionarios, como paso previo a la transformación social. Es importante incluir en la

[5] Al abordar la noción de presente refiere a Turgot, quien planteo: "antes de que hayamos podido informarnos de un determinado estado de cosas, ya este se ha alterado muchas veces" (2008, 70).

narración del pasado a los olvidados, los oprimidos, conocer la historia por ellos mismos. Reconocer su papel de sujetos históricos y en el escenario de lucha. La narración no épica reconoce la conciencia de clase del sujeto revolucionario, actúa con la determinación de acelerar la historia e influir en la discontinuidad histórica. Así, enlaza el conocimiento histórico con la praxis revolucionaria.

Benjamin considera que el historiador, como todo sujeto histórico, posee conciencia política. Tiene la capacidad de recrear la dinámica social y la complejidad de un proceso cultural, es decir la historicidad. Es un observador ya distanciado cuya tarea es "hacer saltar el presente fuera del *continuum* de tiempo histórico" (2008, 60), intenta entender la discontinuidad. Explica:

> la capacidad del historiador depende de la agudeza de su conciencia para percibir la crisis en que el sujeto de la historia ha entrado en un dado momento. Este sujeto no es de ninguna manera un sujeto trascendental, sino la clase oprimida que lucha en su situación de mayor riesgo. En el instante histórico, el conocimiento histórico es para ella y únicamente para ella. Con esta determinación se confirma la eliminación del momento épico en la exposición de la historia (2008, 58).

La historiografía que propone el autor se fundamenta en el pensamiento dialéctico, la praxis y lleva implícita la utopía del despertar histórico. Esto es evidente en lo que denomina "función de la utopía política: iluminar la zona de lo que merece ser destruido" (2008, 59). Finalmente, Benjamin nos recuerda que "el cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia" (2008, 19).

Sus reflexiones convergen con algunas propuestas de los historiadores de la

escuela del marxismo británico[6], entre ellos Erick Hobsbawm. Inmerso en el contexto del pensamiento político comunista, Hobsbawm discutió con la Escuela de Frankfurt, la Escuela de los Annales[7] y tiempo después con la historia de las mentalidades y la teoría narrativista. Walter Benjamín, Georg Lukacs, Max Weber, Antonio Gramsci, Fernand Braudel, Lucien Febvre, Marc Bloch, son algunos intelectuales con los que dialoga. Desde su formación y permanente militancia marxista cuestiona la imposición vertical de la historia a partir de la visión de quienes dominan en un momento dado y, en contraparte, propone una construcción del pasado desde abajo.

La visión dominante de la historia se sostiene en la idea de innovación. El sujeto interioriza una noción de tiempo impregnada de ella. Según Hobsbawm, nos acercamos a la temporalidad y sus diferentes expresiones (pasado, presente y futuro) en forma subjetiva, asignándole un sentido. El pasado se asimila con lentitud en una sociedad mediante relatos y suele ser reconocido hasta adquirir

[6] Edward P. Thompson, Erick Hobsbawm, Maurice Dobb, Christopher Hill son algunos militantes del Partido Comunista que conformaron la corriente historiográfica del marxismo británico. El centro de su debate es la crítica al discurso histórico y cultural dominante. Con la intención de superar el determinismo economicista, reflexionan desde la cultura sobre las clases sociales, la conciencia de clase y la cultura popular, postulando que la lucha de clases tiene un componente económico, social y cultural.

[7] La Escuela de los Annales es una corriente vanguardista que incorporó una pluralidad de discusiones en busca de transformar la historiografía. Su propósito fue el estudio interdisciplinario de la historia, incluyendo conceptos y metodologías de las Ciencias sociales y los medios de comunicación, en un afán por comprender la experiencia humana en sus facetas de pensamiento, acción y expresión en un tiempo específico. Para los Annales el objeto de estudio de la historia no es el acontecimiento, sino el hecho social en su totalidad, propone construir los hechos a partir de la reflexión de una problemática en el tiempo social, que trascienda las coyunturas y el enfoque de la cronología. Desde una postura estructuralista, tomó distancia de la historia política, en beneficio de la historia económica, social y cultural. Eso implicó un alejamiento del Estado al considerar que la historia ha reunido crónicas estatales y crónicas de individuos a conveniencia, los documentos históricos refieren a ese relato, es necesario revertir tal situación incorporando la historia de grupos y clases sociales.
Samuel Arriarán (2007) explica que la primera generación de teóricos, Marc Bloch, Lucien Febvre y Fernand Braudel, desarrolló un enfoque socioeconómico y prefiguró la historia de las mentalidades; la segunda afirmó el carácter estructural y sociocultural de los estudios históricos con Jacques Le Goff al frente, en su periodo de mayor auge, entre 1960 y 1980; y la tercera trabajó sobre la reconfiguración del acontecimiento desde una perspectiva política y narrativa en el periodo comprendido entre 1980 y 1999. La diversidad de sus propuestas consolidó a la Escuela de los Annales como una referencia para el debate en la renovación de la historia.

la categoría de mito o de ritual, de manera que coexiste con el presente en un contexto histórico, siendo el límite entre ambos casi imperceptible. Los cambios se asimilan de forma gradual "bien sea mediante una modificación tácita del sistema de creencias, bien complicando el marco ideológico, o de cualquier otro modo" (Hobsbawm 1999, 25). Sin embargo, en ocasiones se pierde abruptamente la relación y se sustituye por desdeño al pasado, explica:

> el problema del rechazo sistemático del pasado surge cuando se admite que la innovación es a un tiempo inevitable y aconsejable desde un punto de vista social: es decir, cuando es sinónimo de <<progreso>>. Esto plantea dos cuestiones distintas: cómo se llega a reconocer y legitimar la innovación como tal innovación, y qué forma asume la situación derivada de ella (es decir, cómo se formula un modelo de sociedad cuando el pasado ya no puede proporcionarlo) (1999, 30).

La ruptura suele manifestarse como una desestimación de lo que parece referir a estancamiento, antiguo e inmovilidad social. Mas el predominio del pasado no es necesariamente inmovilidad social, "es compatible con periodos de cambio histórico de carácter cíclico, y por supuesto, con el retroceso y con la catástrofe (o, lo que es lo mismo, con el fracaso del intento de reproducir el pasado)" (1999, 24). Por otro lado, también se tiende a mitificar el futuro equiparándolo al progreso, se da un rasgo proyectivo a la historia con la intención de mantener la continuidad de las glorias obtenidas. La visión dominante hereda una idea que elige y oculta hechos a conveniencia, tergiversa acontecimientos según intereses políticos[8]. A pesar de esos equívocos, considera que la sociedad "no ha destruido completamente toda la herencia del pasado, sino que la ha adaptado de forma selectiva" (Hobsbawm 1998, 23).

[8] Hobsbawm argumenta que la historia dominante representa el pasado como una genealogía, como un conjunto de relatos sobre los antepasados cuya intención es clara: "generar testimonios escritos a lo largo del tiempo les permite inventar una serie de posibles usos" (1999,36), de esta manera generalizan la forma de entender el pasado de la humanidad y marcan la continuidad entre pasado y presente. Una construcción diferente es hacer una crónica de la historia realmente sucedida. La cronología conduce al extremo opuesto de una posible generalización, "desde el momento en que la historia es un cambio direccional, la cronología es fundamental para el significado histórico del pasado vigente en nuestros días" (1999, 35), se interesa por la diferencia con el presente y la experiencia de carácter colectivo.

El historiador tiene como tarea develar la visión dominante y crear conciencia de clase. Hobsbawm define la historia como “el relato de la evolución de la sociedad humana en el tiempo” (2000,18). Al tratar de la sociedad, “la historia no puede prescindir de la conciencia, la cultura y la acción intelectual dentro de instituciones que sean obra del hombre” (1999, 78). A su parecer, el marxismo es el mejor método para acercarse a ella porque rescata las acciones de los seres humanos como sujetos y forjadores de la historia.

Construir la historia exige observar las transformaciones de la humanidad para entender cómo una sociedad cambia y las cosas o prácticas que preserva. Lo nuevo en el contexto y la forma de vida en coexistencia con lo antiguo. Esta es su prioridad, añade, “cabría definirla como el estudio que debe investigar la relación de las cosas que no son iguales con las que lo son" (1999, 82). Tal postura subraya la paradoja de la historia: “el pasado sigue siendo la herramienta analítica más útil para enfrentarse al cambio constante, aunque de una forma totalmente nueva” (1999, 29).

Advierte al historiador observar con precisión la disimilitud entre lo contemporáneo y el pasado, “tener cuidado con los anacronismos y con las diferencias que existen entre cosas que a primera vista parecen iguales” (1999,43). Si se centra en lo permanente “no podemos explicar lo que ha experimentado una evidente transformación, a menos que creamos que no es posible el cambio histórico, sino sólo la mezcla y la variación” (1999, 45). Tampoco si se piensa en el futuro, la historia “no cuenta con una fórmula magistral para averiguar cuáles serán las consecuencias exactas de dicho cambio, ni posibles soluciones para los problemas que probablemente creará o que tal vez haya creado ya. Pero sí puede señalar *una* dimensión del problema que tiene carácter urgente, concretamente la de la necesidad de la redistribución social” (1999, 47).

Hobsbawm estudia la historia con un enfoque social, integra “el descubrimiento de la cohesión lógica interna de los sistemas de pensamiento y comportamiento que encajan en la manera en que la gente vive en sociedad” (1999, 183). Sus motivaciones, problemas, carencias, reacciones y acción colectiva. Aclara, en la historia social[9] “no nos ocupamos de fragmentos cronológicos sacados de un continuo de crecimiento o avance, sino de períodos históricos relativamente breves durante los cuales la sociedad se reorienta y transforma” (1999, 101).

La orientación social de lo histórico lleva a repensar el vínculo entre historia y ciencias sociales. Hobsbawm invita a analizar un acontecimiento en diálogo transversal con las ciencias sociales, eso enriquece su reconstrucción. Plantea que ningún campo de estudio puede desligarse de otras disciplinas al investigar las transformaciones sociales, necesariamente hay puntos de encuentro, momentos de reconciliación, “si los historiadores han recurrido de modo creciente a varias ciencias sociales en busca de métodos y modelos explicativos, las ciencias sociales han intentado de forma también creciente adoptar perspectivas históricas y para ello han contado con los historiadores” (1999, 76). La interrelación disciplinaria ayuda a revalorar la unidad de la disciplina histórica, la aproximación a un hecho es desde esa unanimidad, porque abarca diversos ámbitos de la vida, no es posible aislarlo o

[9] El historiador inglés muestra cautela ante este término difícil de definir. Explica que inicialmente refería a la historia de las clases pobres o bajas y sus movimientos sociales; luego refirió “a las obras que trataban de diversas actividades humanas que son difíciles de clasificar excepto empleando términos como <<maneras>>, <<costumbres>>, <<vida cotidiana>>.” (1999, 84); otro significado, al cual está más cercano es cuando <<social>> se utiliza en combinación con <<historia económica>>” (1999, 85).
Describe algunas particularidades de la historia social o historia de las sociedades que, al mismo tiempo, son reflejo de los problemas metodológicos de este enfoque: primero, el tratar de entender la historia real, “es *historia*: es decir, tiene el tiempo cronológico real como una de sus dimensiones” (1999, 92); segundo, se concentra en “unidades específicas de personas que vivan juntas y sean definibles en términos sociológicos” (1999, 92); y tercero, requiere “sino un modelo formalizado y complejo de tales estructuras, por lo menos un orden aproximado de prioridades de investigación” (1999, 93). Previene también sobre el peligro de este tipo de estudios: “radica en la tentación de aislar el fenómeno de la crisis declarada del contexto más amplio de una sociedad que vive un proceso de transformación” (1999, 101).

fragmentarlo. Pueden establecerse matices según el sentido a enfatizar, anota: “lo que no me parece bien es distribuir la carga histórica en una serie de contenedores que no se comunican entre sí. No existe historia económica, o social, o antropológica o psicoanalítica: sólo existe historia a secas” (1999, 79).

Siguiendo estos principios incursiona en la investigación de la historia desde abajo[10], línea a partir de la cual intenta “explorar una dimensión desconocida del pasado” (1999, 208). Comenta que en el siglo XIX las sociedades mantenían el descontento social dentro de límites aceptables, la relación entre la clase de abajo y la de arriba no amenazaba el orden social, la gente de abajo o gente corriente “aceptó su condición de subalterna durante la mayor parte del periodo y se limitó a luchar –si luchaba- contra los opresores con los que tenía contacto directo” (1999, 206), no era parte de los acontecimientos políticos. Toma su lugar en la historia “sólo a partir del momento en que la gente corriente se convierte en un factor constante en la toma de tales decisiones y en tales acontecimientos. No sólo en momentos de excepcional movilización popular como, por ejemplo, las revoluciones, sino en todo momento o durante la mayor parte del tiempo” (1999, 206).

La historia de los de abajo fue uno de sus principales ámbitos de estudio, cuyo fin es “averiguar cómo funcionan las sociedades y cuándo no funcionan, además de cómo cambian” (1999, 218). Su teoría aporta a la historia el rescate de la pluralidad de sujetos, sus condiciones de clase y su acción política. La tarea de los historiadores es de carácter político, afirma, es un compromiso a favor de la justicia, son compiladores, cronistas y militantes de la historiografía, “cuya tarea consiste en recordar lo que otros olvidan” (1998, 13).
La historiografía abre vías críticas y denuncia el uso que se ha hecho del pasado para legitimar hechos o posturas del presente. Para Hobsbawm las

[10] El autor menciona como el precursor de lo que se ha denominado la historia de los de abajo, la historia vista desde abajo o la historia de la gente corriente, a George Rudé (1999, 205).

transformaciones de la sociedad humana, “están sujetas a la mediación de varios fenómenos que son específicamente humanos (vamos a llamarles “cultura” en el sentido más amplio de la palabra) y obran por medio de varias instituciones y costumbres que son, al menos en parte, construcciones conscientes” (1999, 78). Es preciso ver las diversas mediaciones, apoyarse en investigaciones económicas, la reconstrucción de movimientos que dinamizan la historia, su vínculo social, la cultura, expresiones artísticas y la ciencia, en tanto formas diferentes de explicar el proceso de desarrollo de las sociedades.

En su quehacer historiográfico recuperó huellas disímiles intentando evitar un relato arbitrario de los hechos[11]. Concibió una relación dialéctica entre sujetos y estructuras, no determinista. Esta es una forma amplia de rescatar la historicidad de las clases populares y los diversos movimientos sociales[12] como eje del cambio histórico.

El autor menciona que narrar la historia desde abajo es un trabajo con ciertos problemas técnicos, porque la información se obtiene de testimonios indirectos[13]. Recuerda que la mayor parte del pasado la gente era analfabeta, condición ante la cual es más común inferir sus pensamientos de sus acciones, “estamos en medio camino entre la opinión y la acción…las fuentes más finas

[11] En tal sentido, concibe la rigurosidad histórica no como un fin en sí misma, sino una herramienta para intentar ver y transmitir todo lo que acontece en las sociedades.

[12] Peter Burke (1997) afirma que Hobsbawm fue uno de los primeros historiadores que empleo el término movimiento social. Si bien le critica hacerlo en forma general y abstracta, reconoce que llamó la atención sobre cuáles son sus características. Encontró además algunos elementos comunes entre los movimientos políticos y cierto tipo de movimientos religiosos. Sus aportes fueron clave en el auge de la historia social y económica en el periodo de postguerra.

[13] Hobsbawm explica algunas vicisitudes en la investigación histórica previa: no existe un conjunto de material sobre ella, el historiador encuentra sólo lo que busca no lo que ya estaba, no produce resultados rápidos, el tratamiento es costoso y, el problema crucial es “saber qué podemos creer cuando no hay ninguna posibilidad de cotejar la información que tenemos” (1999, 210). Los escuetos “anales de los pobres”, como son registros de nacimientos, matrimonios, defunciones, son algunas fuentes útiles. Un modelo general seguido por el historiador es: reunir una gran variedad de información a menudo fragmentaria, resolver cómo esos fragmentos de información deberían encajar unos con otros, eliminar hipótesis inútiles, aplicar su conocimiento y experiencia y, en complemento a todo ello, usar su imaginación.

son las que se limitan a registrar acciones pero que *tienen que indicar implícitamente* ciertas opiniones" (1999, 211). O bien se derivan de los sentimientos y los mitos, argumenta:

> Un aspecto importante de la historia desde abajo es lo que las personas corrientes recuerdan de los grandes acontecimientos a diferencia de lo que sus superiores piensan que deberían recordar, o lo que los historiadores pueden determinar que en verdad sucedió; y en la medida en que convierten sus recuerdos en mitos, cómo se forman tales mitos. ..¿cómo podemos reconstruir o bien los sentimientos originales o la formación de los mitos? ¿podemos separar unos de otros? (1999, 210).

Rebeldía y libertad son dos conceptos claves en la historiografía de los de abajo, porque viven al margen de sistemas hegemónicos. Hobsbawm asevera que los participantes en un movimiento tienen cierta conciencia sobre su condición de clase, a la cual se puede acceder por las manifestaciones de agitación social. Al recrear la historia de movimientos obreros, campesinos y sociales premodernos y prepolíticos, a quienes en algún momento denominó en forma genérica rebeldes primitivos, incorporó sujetos históricos colectivos.

Los relatos en torno a personas reconocidas como símbolo de rebeldía en una sociedad y recordadas por romper el orden establecido, amplió su teoría. El autor inició la corriente de estudio del bandolerismo social, explica que los bandidos o bandoleros desafían el orden social, suelen ser personajes surgidos de una sociedad tradicional que actúan en ocasiones sin posibilidades de éxito en su lucha o, esporádicamente, son capaces de integrarse a un movimiento social amplio, e incluso llegar a ser bandidos de liberación nacional. El bandolerismo toma sentido en el contexto político, es manifestación de la resistencia colectiva a las injusticias y de una forma de enfrentar los conflictos sociales. De ahí Hobsbawm deriva una peculiar forma de entender otras acciones de lucha popular, como las guerrillas o el movimiento estudiantil.

Rescató en su historiografía también a la gente común, término que usó para

narrar acontecimientos donde en algún momento tuvieron ocasión de participar personas que son parte de la vida cotidiana de un grupo. Directa o indirectamente, de manera contingente o quizá inconsciente, sin saberlo o teniendo conocimiento de ello pero sin comprender del todo su acción trascendente, propiciaron o apoyaron una transformación social, ya sea con sus actos, discursos o cualquier forma de expresión. No siempre su actuar tuvo una intención o decisión consciente, en la historia muchas veces así se estudia, señala, pero existen situaciones que caen en lo irracional, no son fáciles de explicar. Por lo cual reconoce los aportes de la historia de las mentalidades[14] como un factor clave para acercarse a la complejidad del proceso cultural.

Asimismo, lo conduce a destacar el papel que juega el azar en la historia, porque no todo está previsto o tiene una explicación lógica. Contra el determinismo económico, pondera la interacción social, la integración colectiva espontánea, lo indeterminado en un colectivo o en un sujeto que actúa. Lo fortuito es un factor relevante en el actuar o no actuar de las personas, continúa la historia, ya sea que se avance entre contingencias y peripecias o éstas obliguen a detenerse. No es siempre posible definir el azar, pero incorporar su dinámica amplía la visión del proceso creativo, cultural y político que se vivió.

Cómo se narran los temas históricos fue una de sus preocupaciones. Observó cómo la modernidad aleja a las generaciones, desarraiga a la población y

[14] La historia de las mentalidades es una corriente derivada de la Escuela de los Annales, que busca incorporar propuestas de la sociología, la escuela psicoanalítica de Freud y la retórica del discurso.
Arriarán (2007) considera que su interés central son las formas de expresión de las sensibilidades dentro de la sociedad, elementos hasta entonces considerados secundarios, en contrapeso a la importancia que se había dado al papel de la conciencia. Algunos representantes de esta escuela son Marc Bloch y Lucien Febvre inicialmente, después Jacques Le Goff, Le Roy y Michell Vovelle. Los dos últimos autores aportaron a esta corriente los estudios cuantitativos y de búsqueda de archivos.
Para Hobsbawm el interés por la historia de las mentalidades se vio estimulado por los estudios de “la gente corriente”, ya que se ocupa principalmente de los individuos con dificultades para expresarse con claridad, indocumentados, activistas, socialistas pasivos, o por fenómenos generales de comportamiento social.

aculturiza. Eso lo hace enfatizar un reto de la historia: reflexionar cómo en el siglo XX se aceleró “la desintegración de las antiguas pautas por las que se regían las relaciones sociales entre los seres humanos y, con ella, la ruptura de los vínculos entre las generaciones, es decir, entre pasado y presente” (Hobsbawm 1998, 25), problemática mayor en el siglo XXI. Eso exige repensar las formas de escribir lo histórico.

Su propuesta apunta a construir la multiplicidad de las historias desde una configuración social y cultural, asumiendo la responsabilidad política ante la transformación social. Destaca a aquellos que forman parte de la gente común y la cultura popular. Por ello se considera que su teoría planteó una renovación del marxismo desde la historiografía.

Bajo una perspectiva diferente, los planteamientos del historiador francés Paul Veyne se insertan en el marco del giro lingüístico en la historia. Este movimiento desplazó el objeto de estudio de la historia hacia el lenguaje, porque los escritos y la realidad que sirve como fuente histórica son accesibles por el lenguaje y su condición discursiva. De tal manera, el discurso histórico se acerca al discurso literario, siendo la crítica textual o la discursividad las vías de estudio. Los representantes de esta corriente fueron denominados narrativistas[15]. La postura de Veyne en algún momento marxista y después muy cercana a Foucault, lo llevó a establecer una propuesta de carácter subversivo.

Conversa con los historiadores de la Escuela de Frankfurt, la Escuela de los

[15] Arthur Danto, W.B. Gallie, Louis O. Mink, William Dray, Hayden White, Paul Ricoeur y Paul Veyne establecen una crítica desde la filosofía sobre los nexos de la historia con la literatura, trasladando las categorías de la crítica literaria a la historiografía. Consideran que narrar es una forma de explicar o comprender lo histórico, diversificando los recursos explicativos al incorporar elementos de la ficción y la retórica. El discurso histórico expresa la investigación histórica, no es un mero instrumento, sino una representación de la historia, va más allá de lo descriptivo, articula sucesos en forma inteligible e incorpora la experiencia humana en una narración. De tal manera, el narrativismo desplaza el problema de la verdad histórica al entramado discursivo. Sus aportes fueron retomados por la microhistoria y el género biográfico en literatura.

Annales, el marxismo británico, la historia de las mentalidades y los narrativistas ingleses. Algunos intelectuales referidos en su obra son Wilhelm Dilthey, Max Weber, Henri Marrou, Marc Bloch, Paul Ricoeur, Benjamín y Hobsbawm.

El pilar de sus reflexiones es que la historia no es una ciencia, es una novela con pretensión de verdad, afirma: “los historiadores relatan acontecimientos cuyo actor es el hombre; la historia es una novela verdadera” (Veyne 1984, 10). Reconoce como principal objeto de estudio de la historia a los acontecimientos, que son “un fragmento libremente desgajado de la realidad, un conglomerado de procesos, en el cual cosas, hombres y sustancias en interacción se comportan como sujetos activos y pasivos” (1984, 37). Les atribuye un carácter diferencial, porque “un acontecimiento se destaca sobre un fondo uniforme” (1984, 15). Agrega: “el acontecimiento es diferencia y ya sabemos que lo que caracteriza el oficio de historiador y que le da sabor es, precisamente, extrañarse ante lo que parece evidente” (1984, 17).

Los acontecimientos son de carácter individual y singular porque ocurren en un momento dado irrepetible. El historiador los recupera de documentos o testimonios y tiene su límite en ellos, ninguno de ellos es el acontecimiento mismo. El hecho histórico nunca es aprehendido directa y plenamente, sino de forma incompleta y unilateral según la fuente. Enfatiza que un documento o fuente “es también y ante todo un acontecimiento, grande o pequeño. Podría definirse el documento como todo acontecimiento que haya dejado un vestigio” (1984, 45). En él convergen un número infinito de intrigas posibles, es inagotable, cualidad relacionada con “un aura de la que el especialista se impregna en contacto con los documentos pero que no es capaz de traducir a palabras (de ahí que se diga que los documentos son inagotables); la familiaridad con ese aura distingue al especialista del profano” (1984, 152).

Sin embargo, para Veyne los acontecimientos no son sólo los que ha incluido la

historia tradicional (término con el cual refiere al historicismo), sino prácticamente todo acto de la vida cotidiana que deja huella. Rescata de la Escuela de los Annales la noción de lo no-acontecimental[16], esos "acontecimientos que todavía no han sido reconocidos como tales: la historia de las comarcas, de las mentalidades, de la locura, o de la búsqueda de seguridad a través de los siglos. La historicidad de los no-acontecimientos será por tanto aquello de cuya existencia no tenemos conciencia" (1984, 24). Los no-acontecimientos se producen en el presente y demandan una nueva lectura del pasado, afirma, es importante considerarlos para ampliar el espectro histórico.

Considera que la historia se concentró mucho tiempo en la acción política, accediendo a ella con una falsa profundidad. Derivado de eso, está llena de "posibilidades abortadas, de acontecimientos que no han tenido lugar" (1984:79), ha dejado de lado muchas historias simultáneamente posibles. Con frecuencia desapasiona y hace perder valor a los objetos del pasado o, al contrario, trivializa las tragedias más espantosas de la historia contemporánea. Esa es una manera de obtener ventajas de la narración y desdibujar el quehacer histórico.

Dos son los aportes de Veyne que generan mayor polémica[17]. Una vertiente de discusión versa sobre el debilitamiento científico de la historia, su argumento clave es la indeterminación del campo histórico. Desde esa perspectiva la historia es un campo indefinido y "escribir historia es una actividad intelectual"

[16] Como se mencionó, la noción de acontecimiento se ha ido reconfigurando. El historicismo había convertido la historia en crónicas de tratados y batallas en forma aislada, coyuntural, a los que llamaba acontecimientos; esta visión del hecho histórico estaba muy lejos de captar todo lo que en una época tiene lugar, al seleccionar sólo algunos aspectos a tratar sesgó los estudios históricos. La Escuela de los Annales se proclamaba en contra de eso y propuso un estudio no de los acontecimientos escindidos, sino del hecho social en su totalidad, es decir de las estructuras sociales, económicas, culturales, psicológicas, políticas que conforman la forma de vida; eso implicaba considerar una serie de hechos históricos que no habían entrado a la historia escrita.

[17] Paul Ricoeu (2007) los sintetiza así: primero, eleva la capacidad narrativa de la historia; segundo, el debilitamiento científico de la historia. Por su parte, De Certau (1972) refiere a la polémica en torno a la cientificidad de la historia con la frase "Epistemología en transición".

(1984, 55), subjetiva. La historia se construye a partir de lo que el historiador desea abordar con relación a un acontecimiento, elige una trama libremente, vincula hechos y causas posibles en un relato. Su imparcialidad “estriba menos en el firme propósito de decir la verdad que en conseguir su objetivo, que consiste en no proponerse ningún fin salvo el de saber por saber” (1984, 51). El historiador guía su trabajo según ciertas interrogantes situadas en un tiempo, mas “los hechos no existen aisladamente, sino en mutuas relaciones objetivas; la elección de un tema de historia es libre, pero en cada tema elegido los hechos y sus relaciones son lo que son y nadie podrá cambiarlos; la verdad histórica no es relativa ni inaccesible, como si se tratara de una inefable superación de todos los puntos de vista, de un geometral” (1984, 34). Es decir, la historia es subjetiva pero el acontecimiento es objetivo, inalterable.

Al asimilar la construcción del relato a una novela, rebate que la historia sea una ciencia. En tanto “la historia parte de que cuanto ha existido merece figurar en ella; no puede elegir y limitarse a lo que es susceptible de explicación científica” (1984, 170). A diferencia de la ciencia, la historia carece de método, no puede formularse mediante definiciones, leyes o reglas, eso no permite comprender hechos concretos, “todos los seres históricos sin excepción – psicosis, clases, naciones, religiones, hombres y animales – cambian y cada ser puede provocar cambios en los demás y viceversa, ya que lo concreto es devenir e interacción” (1984, 96). De ahí la imposibilidad de incluir el hecho histórico como parte de una especie, modelo o concepto, “no puede prejuzgarse la estructura explicativa que cada acontecimiento requiere” (1984, 183), se caería en la trampa de la abstracción que refiere a lo global.

Para el autor “teorías, modelos y conceptos son una sola y la misma cosa: el resumen de una trama dispuesto para ser utilizado” (1984, 83). Los conceptos son un problema, muchas veces desorientan a los historiadores debido a su diferencia con los empleados en las ciencias deductivas o naturales, en historia

refieren a la experiencia sublunar, como denomina al mundo de lo vivido, lo cotidiano, lo terrenal. “Los conceptos sublunares son perpetuamente falsos, porque son imprecisos, y son imprecisos porque su propio objeto se modifica sin cesar” (1984, 95), su objeto es la experiencia humana, la vida. Carecen de límites exactos, no son fijos, son paradójicos y cambiantes, “no se trata sólo de que hayan cambiado, sino de que no incluyen invariante alguno que haga de soporte de su identidad a través de los cambios” (1984, 95). Reflejan la complejidad del mundo y de la historia.

Lo sublunar es del orden de lo probable, lo no determinado[18]. Las probabilidades de que ocurra un acontecimiento enfrentan riesgos, incertidumbre y lo desconocido[19]. Veyne explica: “los conceptos históricos son extrañas herramientas. Permiten comprender por qué están cargados de un sentido que desborda cualquier definición posible y, por esa misma razón, son una continua amenaza a incurrir en contrasentidos” (1984, 88). Suelen ser universales inexistentes, una imagen genérica, suscitan falacias. Bajo el historicismo se petrifican los conceptos históricos y eso los vuelve imprecisos, sólo una representación que provoca ilusión intelectiva[20]. “Los conceptos son una fuente continua de contradicción, porque tienen un efecto trivializador y no pueden transferirse sin reservas de una época a otra” (1984, 142).

El historiador trabaja en el ámbito del conocimiento concreto, del devenir, conceptualizar le exige entender que eso que es podría no ser, que “las

[18] Es problema de la retrodicción, término que Veyne toma de la teoría de las probabilidades para referir a una predicción sobre el pasado, a la oportunidad de averiguar en qué consiste la causalidad histórica del mundo sublunar.

[19] Explica esos ámbitos de lo probable de la manera siguiente: “hay riesgo cuando es posible calcular, al menos de bulto, el número de oportunidades que tienen las distintas eventualidades…Hay incertidumbre cuando no podemos aventurar las probabilidades relativas que tienen las distintas eventualidades…Estamos ante lo desconocido cuando no sabemos ni de qué eventualidades se trata ni qué tipo de accidente puede acaecer” (1984, 100).

[20] Asignar un concepto a un acontecimiento (revolución, por ejemplo, o tradición), no implica que decirlo permita saber qué es, ni entender su sentido, o los motivos e ideales por los cuales se actuó, o cómo el término se usó para designar cosas muy diferentes y hasta contradictorias en otros momentos históricos.

<<cosas>> podrían haber sido de otra manera" (1984, 71). La conceptualización debe ir más allá de las fuentes y teorías de otros tiempos, agrega:

> La clasificación de los acontecimientos en categorías exige el estudio histórico previo a tales categorías, so pena de clasificarlos erróneamente. De igual manera, si se usa un concepto como algo evidente, se corre el riesgo de cometer un anacronismo implícito, a causa del carácter vago y de las connotaciones que encierran los conceptos sublunares, y a la gama de asociaciones de ideas que suscitan (1984, 94).

Por ello, los conceptos son del orden del sentido común independientemente de su origen, que podría considerarse culto, Veyne invita a diferenciar doxa y episteme, conocimiento científico y cotidiano. Ubica la historia dentro del conocimiento cotidiano, donde convergen causas materiales, fines y el azar mismo. Comenta que para comprender el pasado no hay más que mirarlo con los mismos ojos que nos bastan para comprender el mundo que nos rodea, no aplicamos métodos generales sólo observamos su particularidad.

Si bien asevera que la historia no tiene método, si abarca una crítica y una tópica. La crítica problematiza la interpretación de los hechos históricos, "el primer deber del historiador es fijar la verdad, y el segundo hacer inteligible la trama. Existe una crítica histórica, pero no un método histórico, ya que no hay un método para comprender" (1984, 139). La crítica tiene que ser fundamentada, "la historia, a falta de método, requiere poseer una determinada cultura" (1984, 139). El historiador trabaja considerando desde su especialización cómo se amplía la cultura histórica, "pero es una cultura, y no un saber; estriba en la posibilidad de disponer de una teoría de las categorías generales y de plantarse un mayor número de interrogantes sobre el hombre, pero no en la responder esos interrogantes" (1984, 139). Recupera el arte de interrogar, la heurística. Así, la crítica permite ver las fuerzas en juego y hace surgir lo oculto, oscurecido o vagamente enunciado, mas, advierte, no debe

limitarse a revelar que hay máscaras falseando la realidad, sino ir más allá, considerarlas huellas con cierto tipo de verdad a partir de las cuales se pueden reconstruir hechos históricos.

La tópica de la historia se incrementa con la experiencia al acumular temas del devenir de la historia, comparar casos y documentos. A su vez, amplia el catálogo de interrogantes del historiador ante una fuente, “cabe imaginar ese cuestionario ideal como un catálogo de <<lugares comunes>> o *topoi* y de <<verosimilitudes>> (1984, 144). Veyne considera que los *topoi* “son fruto de una historiografía no-acontecimental. En efecto, por lo general, los rasgos sobresalientes de una época, los que deberían saltar a la vista, los que tienen suficiente importancia para ser acuñados como *topoi* a cualquier fin heurístico, son los que menos resaltan” (1984, 148).

Esto le permite afirmar que resulta irrelevante pensar en una línea de evolución histórica, en su progreso, “el único progreso aplicable al conocimiento histórico es la ampliación de los repertorios de lugares comunes: la historia no podrá nunca darnos más lecciones de las que ya nos da, pero puede seguir multiplicando las interrogantes” (1984, 152). De igual manera resta importancia a pensar en la profundidad en la historia, un acontecimiento no es menos eficaz que otro. Sostiene que “el mérito de un historiador no consiste en pasar por profundo, sino en saber a qué humilde nivel funciona la historia; no estriba en tener opiniones trascendentales, ni siquiera realistas, sino en enjuiciar acertadamente lo mediocre” (1984, 79). En mostrar desde diferentes frentes un acontecimiento y rescatar las fuerzas presentes.

El aporte de Veyne es plantear la posibilidad de llegar a una historia integral, lo cual requiere superar tres limitaciones: “la contraposición entre lo contemporáneo y lo histórico, la convención del continuum y la óptica de los acontecimientos” (1984, 196). Es decir, incorporar en la trama la relación

pasado y presente, la discontinuidad histórica[21] y los acontecimientos episódicos y no episódicos. Enfatiza “la primera obligación del historiador no consiste en ocuparse de un tema, sino en crearlo. A esta historia en libertad, que se ha desprendido de sus limitaciones tradicionales, es a la que denominamos historia integral” (1984, 195).

La segunda polémica vincula la actividad narrativa con la comprensión de la historia. Regresa al argumento de escritura del relato histórico como una novela con pretensión o exigencia de veracidad. Es un sistema abierto, donde se insertan hechos cuya causalidad existe sólo en función de una trama elegida. La trama enlaza acontecimientos, ellos no poseen unidad natural ni articulación, “no son totalidades, sino nudo de relaciones: las únicas totalidades son las palabras –guerra o don- a las que con entera libertad atribuimos mayor o menor alcance” (1984:39).

Conforme a ello, el acontecer sólo tiene sentido dentro de una serie. La serie implica un conjunto de acontecimientos autónomos, no enlazados lógica o causalmente, no lineales, se cruzan en infinidad de estados. Dada su condición de potencia, no hay una serie única posible, su número es indefinido. Es impreciso determinar jerarquías en la serie sin caer en subjetivismo, en

[21]Su idea respecto a la discontinuidad converge con los planteamientos de Michel Foucault, quien se pregunta “¿cómo especificar los diferentes conceptos que permiten pensar la discontinuidad (umbral, ruptura, corte, mutación, transformación)?” (2010, 14). Su postura es que lo discontinuo atiende a los juegos de la diferencia, lo cual explica de la manera siguiente: “para la historia en su forma clásica, lo discontinuo era a la vez lo dado y lo impensable: lo que se ofrecía bajo la especie de los acontecimientos dispersos decisiones, accidentes, iniciativas, descubrimientos), y lo que debía ser, por el análisis, rodeado, reducido, borrado para que apareciera la continuidad de los acontecimientos. La discontinuidad era ese estigma del desparramamiento temporal que el historiador tenía la misión de suprimir de la historia, y que ahora ha llegado a ser uno de los elementos fundamentales del análisis histórico” (2010, 18). Dejó entonces de ser una fatalidad y se transformó en un concepto operatorio al invertirse su signo, ya no es el negativo de la lectura histórica, sino un elemento positivo. Tal cambio generó problemas metodológicos y teóricos a los historiadores, asegura, “la de discontinuidad es una noción paradójica, ya que es a la vez instrumento y objeto de investigación, ya que delimita el campo cuyo efecto es; ya que permite individualizar los dominios, pero que no se la puede establecer sino por la comparación de éstos” (2010, 19).

tensiones múltiples. En lo que si se apoya la serialización es en el análisis de causas hipotéticas[22].

El autor considera que la tarea de la historiografía "estriba más en hallar las preguntas que en encontrar respuestas a ellas" (1984, 151). Destaca además que para que el historiador encuentre respuestas "la existencia de documentos es condición necesaria, pero no suficiente" (1984, 151), investiga y luego tiene que construir tonos y una atmósfera en torno al acontecer. "La historia es anecdótica. Nos interesa porque relata, como la novela" (1984, 19). La historiografía se determina por la voluntad de saber, es además "una lucha incesante contra nuestra tendencia al contrasentido anacrónico" (1984, 34).

Existe una multiplicidad de posibilidades de trama en torno a un acontecer. El historiador aborda el fenómeno desde diversos planos y no en orden cronológico necesariamente, "la palabra trama tiene la ventaja de recordar que lo que estudia el historiador es tan humano como un drama o una novela" (1984, 34). Según Veyne, la trama teje la historia, es el vínculo de unidad del relato, "una mezcla muy humana y muy poco científica de azar, de causas materiales y de fines" (1984, 34). En la trama no cabe el determinismo ni la totalidad, "puede ser un corte transversal de diferentes ritmos temporales o análisis espectral, pero seguirá siendo trama por ser humana y no por estar sometida al determinismo" (1984, 34). Es una narración horizontal que articula un número indefinido de historias parciales legítimas.

La trama organiza la narración en episodios y a partir de intrigas. Cada episodio de la trama desarrolla las causas (un acontecimiento) y entrelaza con

[22] Para completar lagunas en documentos, el historiador recurre a la síntesis histórica, rellena huecos mediante retrodicción, en tanto los acontecimientos forman una trama donde todo es explicable, pero cuya probabilidad de suceder no ha sido la misma. Plantea: "la historia de una época dada se va configurando por medio de serializaciones, por una investigación pendular de los documentos a la retrodicción, y viceversa, y los hechos mejor fundados son, en realidad, conclusiones que en gran parte son fruto de la retrodicción" (1984, 103).

otras paralelas. El número de causas es infinito “por la sencilla razón de que la comprensión de las causas sublunares –es decir, la historia- consiste en una descripción, y porque el número de descripciones posibles de un mismo acontecimiento es indefinido” (1984, 117). Los episodios de la trama se construyen pensando en favorecer la comprensión del acontecimiento, “lo que llamamos causa no es nunca más que una de las muchas que puede atribuirse a un proceso; su número es indefinido y sólo es posible distinguirlas dentro del orden del discurso” (1984, 101). Las cosas pudieron ser de otra manera, tener otra trama según otras elecciones igual de válidas[23].

Las causas descubren elementos del mundo: cosas materiales, la libertad de decisión y, en la acción humana libre existe el azar, la sorpresa, el accidente o imprevisible. Define la causalidad histórica como “la causalidad de nuestra vida cotidiana, del mundo sublunar” (1984, 98). En lo sublunar, explica, los factores son de tres clases: “Uno es el azar, también llamado causas superficiales, incidente, genio u ocasión. A otro se le denomina causas, condiciones o datos objetivos; nosotros lo llamaremos causas materiales. El último es la libertad, la reflexión, que denominaremos causas finales. El menor <<hecho>> histórico, siempre que sea humano, implica esos tres elementos” (1984, 72).

Cada factor es indispensable, la distinción entre ellos es una abstracción, porque “mientras haya hombres, no habrá fines sin medios materiales, los medios sólo serán medios en relación con los fines, y el azar no existirá más que para la actividad humana” (1984, 73). La explicación histórica puede profundizar en alguna de esas causas. Si en la explicación histórica se pone de relieve lo material, estamos ante la visión marxista de la historia; al resaltar los

[23] Precisa que al estudiar la causalidad no es posible incluir sus efectos, porque “el hombre es tan coherente como las fuerzas de la naturaleza y, a la inversa, las fuerzas de la naturaleza son tan irregulares y caprichosas como él” (1984, 34). Tampoco clasificar las causas por importancia, “la importancia de una u otra categoría de causas difiere de un acontecimiento a otro” (1984, 184). Todas las tramas son posibles.

fines, se entra a la concepción idealista de la historia; si es el azar lo enfatizado, tenemos una concepción clásica de la historia donde la fortuna trastoca los planes. La trama debe integrar los tres en forma similar para tener unidad, la cual consiste en integrar factores disímiles. “Si un acontecimiento puede estar presente en varias tramas, también puede suceder, invirtiendo los términos, que un acontecimiento esté integrado por datos pertenecientes a categorías heterogéneas” (1984, 36).

Las intrigas son los conflictos que articulan el drama en la trama. Construyen el relato en forma dialéctica. Son incidentes, inconvenientes, tropiezos o complicaciones que mantienen el interés. Es la fuerza que unifica, genera tensión y moviliza pensamientos y emociones. [24] Ahora bien, en la trama no siempre es fácil distinguir acontecimientos de lo ficticio, los hechos “sólo existen en y por intrigas en las que adquieren la importancia relativa que les impone la lógica humana del drama” (1984, 74). Sin embargo, el drama histórico aspira a mantener una narración verídica, a diferencia de la novela, al historiador le interesa la verdad.

La verdad histórica pertenece a la dimensión de lo cognitivo, porque el historiador pretende que se comprenda cómo fue el pasado. Mostrar el desarrollo de la trama, hacerla comprensible, es la forma de explicar del historiador, al documentar suficientemente un relato lo hace claro. Lo narrado probablemente fue verdad, o quizá haya algo de falso, no se puede verificar. Lo cual no implica evadir la exigencia de integrar con unidad una trama ampliando episodios e intrigas. La pretensión de verdad radica, a decir del autor, en captar la experiencia humana, describir la vivencia temporal; no puede hacerse en forma directa porque no hay referentes fijos.

[24] Se puede asimilar la noción de intriga a lo que Benjamin denomina núcleos de tensión en la narración de la historia.

En el ámbito histórico cambia siempre la forma de acercarse y preguntar al pasado, no es posible jerarquizar convenciones o tendencias sin realizar sesgos. Veyne recuerda que cada caso es particular, se comprende y analiza en el transcurso de una reelaboración constante, “la historia parte de la trama que ha elegido y su tarea consiste en llegar a comprenderla enteramente, y no en amañarse un problema a su medida” (1984, 74). Ampliar la observación lleva a captar la dinámica compleja de un proceso, la historicidad. Su propuesta aporta una revaloración de la trama, la coloca al mismo nivel de la historia.

Sobre la relación entre historia y conciencia expone: “no hay conciencia histórica ni de la historia y bastará suprimir la palabra conciencia, referida al conocimiento histórico, para que se disipe tanta confusión” (1984, 55). Lo explica así: “el conocimiento del pasado no es un dato inmediato, la historia constituye un ámbito en el que no puede haber intuición, sino únicamente reconstrucción, y en el que la certidumbre racional es sustituida por un saber fáctico cuyo origen es ajeno a la conciencia. Todo lo que ésta sabe es que el tiempo pasa” (1984, 56). Añade “todo lo que la conciencia conoce de la historia se limita a una estrecha franja del pasado, cuyo recuerdo está todavía vivo en la memoria colectiva de la generación actual” (1984, 57).

Afirma que la acción no se origina en la conciencia histórica, asumirlo así es mantener la supremacía de la historia política. Se pregunta “¿por qué los intereses de clase habrían de tener el inexplicable privilegio de falsear nuestro pensamiento más que cualquier otro aspecto de la realidad?” (1984, 131). Hay que descentrarla de la política. No sólo refuta el carácter político de la historia, sino también su cualidad revolucionaria, aclara “no puede escribirse de forma revolucionaria, del mismo modo que no puede dejar de ser historia cotidiana” (1984, 176). Su postura es que con frecuencia no sabemos explicar la lógica de nuestros actos y actuamos sin saber los motivos, “la acción del hombre supera con mucho a la conciencia que tiene de ella; la mayoría de las cosas que hace

no tiene contrapartida en su pensamiento ni en su afectividad" (1984, 133). Responde más a lo habitual, o a razones ocultas, a la subjetividad.

Veyne argumenta: "la historia no afecta el ser íntimo del hombre y no cambia profundamente el sentimiento que éste tiene de sí mismo" (1984, 58). El interés por el pasado deviene de la pertenencia a un grupo, de la curiosidad, conocerlo es atractivo por anécdotas o interés intelectual. La historia es actividad cultural, no conviene ver resultados esporádicos cual esencia, "la historiografía es un acontecimiento estrictamente cultural que no implica una nueva actitud ante la historicidad, ante la acción" (1984, 61). La historiografía es circunstancial, "como siempre ocurre en la historia, el nacimiento de la historiografía es un accidente contingente; no se deriva esencialmente de la conciencia que tienen de sí los grupos humanos, ni va unida como una sombra a la aparición del Estado o de la conciencia política" (1984, 60). Concluye "la cultura, como la historia entera, se compone de acontecimientos concretos y no puede prejuzgarse la estructura explicativa que cada acontecimiento requiere" (1984,183).

Su teoría asume la historia como un conocimiento desinteresado, un acto autónomo y de libre albedrío, indescifrable, donde coexisten ideas contradictorias. Su afirmación posee mucha fuerza, porque la actividad cultural no se determina sólo por factores racionales, políticos o económicos, pensarlo así resta importancia al poder de creación, a la posibilidad de libre expresión, reduce al mínimo el dominio que puede tener sobre su creación un historiador o autor más allá de los aprisionamientos de cualquier índole. Al contrario, el acto creativo es reflejo de la posibilidad de transformación permanente del hombre, no es explicable en términos de lo racional, es su condición de creador, que deja asomar elementos de la mentalidad y sensibilidad.

Las propuestas de los tres autores muestran algunas líneas de reconfiguración

de la historia, del acontecimiento y del relato histórico en el siglo XX. El cuadro 1 sintetiza los postulados de los historiadores, compara su postura, los puntos de encuentro y desencuentro teórico.

Cuadro 1. Acercamiento a la historia

	Walter Benjamin (Escuela de Frankfurt)	Erick Hobsbawm (Marxismo británico)	Paul Veyne (Escuela francesa)
Acontecimiento	Sea grande o pequeño, nada debe excluirse de la historia	Estudia los acontecimientos en su dinámica sociocultural	Un fragmento de realidad que existe en función de una trama
Construcción de la historia	La historia se reconoce en un instante, en él hay muchas historias parciales	Entender la transformación social: qué cambia y qué se conserva en una comunidad	Amplia la crítica y los tópicos históricos para multiplicar las interrogantes y la comprensión
Fuerzas en la historia	Desarticula la visión dominante y reconsidera la acción colectiva revolucionaria	Desoculta la visión dominante y rescata la acción colectiva de grupos populares	Descentra los acontecimientos políticos y enfatiza lo humano, la historia es actividad cultural
Relato histórico	Narra las rupturas y discontinuidad de la historia	Narra cómo piensa, actúa y reacciona un grupo social	Es una novela con pretensión de verdad, tiene una trama
Finalidad de la historia	Historia revolucionaria Es una intervención política	Historia desde abajo Es un compromiso político	Historia en libertad o integral Es conocimiento cotidiano
Historiografía	Evita la narración épica Narra la visión revolucionaria Relata los núcleos de tensión Reconstruye el anclaje cultural Usa el pasado para entender el presente	Conoce las fuerzas históricas Recupera sujetos históricos colectivos y marginales Capta lo cotidiano y la cultura Descifra el pasado desde el presente	Es un acontecimiento cultural Un acontecer tiene diferentes tramas, donde integra episodios e intrigas Reelabora el pasado desde el presente y en el devenir
Historicidad	Asume distancia en la observación de la historia Vincula conocimiento y praxis Redime la historicidad del sujeto revolucionario	Rescata movimientos sociales Valora la historicidad de los sujetos históricos No siempre hay conocimiento histórico	No hay conciencia histórica La historia no cambia al hombre ni su actitud La acción supera a la conciencia

Fuente: Elaboración propia

Sus planteamientos dan pautas para entender cómo se explica hoy un tema de historia*: como un proceso abierto, donde fluye una gama de acontecimientos*

muy amplia, cuyas posibilidades de expresión tienen un valor indiferenciado. En la historia no hay progresión sino rupturas y recomposición de los acontecimientos al plantearse nuevas interrogantes. En las teorías seleccionadas los puntos de convergencia son: la exigencia de incluir acontecimientos, fuentes y sujetos históricos diferentes; la concepción de múltiples historias; el enfoque de discontinuidad y el principio constructivo de la historia.

Expresión cinematográfica de la trama histórica

Es claro que estas teorías se conciben con base en la historia escrita. No obstante, permiten pensar en algunos puntos clave del discurso en una película histórica, como ¿cuáles son los acontecimientos que relata? ¿qué relación hay entre ellos? ¿cuáles son las fuentes a las que recurre? ¿son explícitas o no visibles? ¿qué sujetos históricos aparecen en las películas? ¿aborda una o múltiples historias? ¿existe un punto de convergencia entre ellas? ¿cómo relaciona pasado y presente? Estos elementos son base de la construcción de la historia en el cine, lo cual es un proceso difícilmente equiparable a la historia escrita, pero sobre los cuales es indispensable pensar desde el inicio, cuando se escribe el guión. Los cineastas con frecuencia solicitan asesoría de historiadores a lo largo del proceso de realización de una película, además de insertarse ellos en la investigación de los temas a filmar[25].

Los puntos de encuentro entre los teóricos revisados, en cuanto a la concepción del acontecimiento permiten definirlo como un hecho irrepetible, algo sucedido en un momento de la historia cuya fuerza generó un cambio registrable en la humanidad, como expresión de la ruptura de estructuras económicas, políticas, sociales o culturales. Es imprevisible, está al margen de

[25] Al involucrarse los cineastas en la investigación histórica quizá no siempre sea con herramientas teóricas y metodológicas de un historiador, pero ayuda a ampliar la visión y al mismo tiempo precisar elementos del tema a tratar fílmicamente.

la normatividad, determinismos o la categorización, tiene múltiples formas de manifestación no siempre fáciles de definir, e incide en todos los aspectos de la vida. Es intemporal, establece una relación entre las diferentes expresiones del tiempo: algo sucedió en el pasado, pero refleja el presente de una sociedad o una época en que tuvo lugar y, sólo toma sentido en el futuro, en la distancia, al adquirir trascendencia. Otra característica es que implica un juego de fuerzas que originan núcleos de tensión, el acontecer precede a las fuerzas, éstas se reorganizan tras el hecho y recomponen el entorno donde sucede.

La historia sólo puede rememorar y relatar hechos que ya no existen, recordar los acontecimientos en su ausencia, en un intento por generar una idea de cómo fue el pasado y cómo transformó las formas de vida. El historiador interpreta la historia, da sentido a los acontecimientos, los cierra en un relato, ordena los relatos e integra la posibilidad de obtener un conocimiento histórico. Visto así, relato y acontecimiento son inseparables. El ser narrable es la condición afirmativa del acontecer. En el proceso de reconstrucción y relato del acontecer hay muchos sentidos, cada interpretación elige los sujetos y datos históricos a incorporar y destaca una postura determinada, con lo cual debilita o tiende a cancelar otra multiplicidad de acontecimientos. En consecuencia, el acercamiento a la historia es mediante una diversidad de historias que narran los devenires del pasado.

En cuanto a la historiografía, los autores revisados coinciden en varios puntos que reiteran o complementan sus reflexiones sobre la historia: la idea de multiplicidad de sujetos históricos, puntos de tensión y tramas; el vínculo entre el pasado desde el presente y, el carácter cultural de la historia. El interés en estos teóricos radica en tales concordancias, principalmente en el último punto: el vínculo con el contexto cultural. Porque nos permite pensar que si bien la escritura de la historia está atravesada por relaciones de poder, las supera incluso y permite pensar en cierta libertad al narrar.

En una película, los acontecimientos seleccionados para recrear la trama son también irrepetibles, imprevisibles, intemporales y generan tensión. O al menos así se espera que sean para mantener la atención del espectador y volver comprensible la historia. El uso de recuerdos y otras formas subjetivas de presentar audiovisualmente el pasado, la variedad de sujetos históricos, las intrigas y dramatismo en la trama, una lectura del pasado desde el presente y el contexto de una época, dan forma a los juegos entre acontecimientos y situaciones. De otra manera se cae en una presentación mediatizada de la información, carente de la complejidad característica de los temas históricos.

Ahora bien, si se observan las diferencias entre las teorías, de Benjamin rescato la preocupación por evitar la narración épica; de Hobsbawm el enfoque de reflejar la transformación social evidenciando qué cambia y qué se conserva; de Veyne los elementos que dan unidad a una trama: causas materiales, fines y azar. Porque tales factores transferidos al contexto de nuestro interés permiten pensar en la posibilidad de generar una narración fílmica sugestiva, con un discurso histórico complejo, ampliamente contextualizado, que con un propósito operativo podemos denominar trama histórica. *Una trama histórica puede reforzar, interrogar, refutar o ironizar la historia dominante, o reconstruir otras historias desde abajo.* Las posibilidades de recrear una trama son infinitas, eso explica la potencia que encuentra el cine, en su carácter de práctica cultural, de trasladar un relato de la historia escrita al medio cinematográfico.

Vemos entonces las conexiones entre la reflexión histórica y la narración en una película:

- Primeramente, expresan diferentes formas de escribir la historia fílmica. Una variedad de procesos y tópicos favorece el enriquecimiento de la realización cinematográfica al reflexionar en lo que existió en una época

o cuáles son las condiciones necesarias para expresar la fuerza del acontecimiento.

- Cuestionan los riesgos que se asume al abordar la historia, los sesgos o inconsistencias que se pueden crear consciente o inconscientemente en una película.
- Permiten ponderar cómo una cinta reconstruye la riqueza de un acontecimiento y de los sujetos históricos
- Invitan a debatir si el cine abre la posibilidad de problematizar sobre el pasado
- Favorece pensar qué ha agotado el cine histórico mexicano y qué necesita para renovarse.

En síntesis, el cine histórico tiene potencial para abordar la historia. Puede representarla de diversas maneras si la conecta con acontecimientos de la historia reciente, con las transformaciones sociales, culturales, políticas e historiográficas. En su propia manifestación de los cambios crea su propio devenir.

Tradición e historia

En las películas históricas de ficción podemos encontrar la recreación de una época, batallas, muestras de heroísmo, tragedias, una postura política, una crítica, ironía, o muchos otros elementos que ayudan a entender un acontecimiento y a enmarcarlo en una visión de la historia. Se puede definir de manera provisional al cine de ficción como aquel que recrea los temas históricos combinando situaciones que realmente sucedieron e imaginarias, elementos ficticios y no ficticios. El núcleo narrativo que opera en las ficciones y establece el sentido de la historia es el acontecimiento, pero este se sitúa dentro de una tradición que ayuda a sostener y comprender la trama. En este apartado se revisarán algunas posturas teóricas en torno a esta categoría, su

vínculo con la historia y cómo se expresa en el cine de ficción. El interés es exponer cómo se transmite la historia desde el enfoque de múltiples tradiciones.

Empecemos por precisar qué es la tradición en el contexto de los estudios históricos. El vocablo deriva del verbo latín *traditio*, cuyo significado es transmitir o entregar. En su concepción más común, remite a una *práctica cultural que refiere al pasado y se transmite de generación en generación*. Tiene un carácter recursivo, mediante diferentes mecanismos se repite constantemente con el fin de establecer una concepción general.

La tradición posee características, simbolismos y usos específicos. Se puede entender como una forma de transmisión dominante que perpetua una visión histórica a lo largo del tiempo. Otra manera de concebirla es atendiendo su carácter dinámico, si bien se repite, puede actualizarse o resignificarse en ciertas épocas dependiendo de cómo es asumida en la sociedad; en este sentido no es una entidad delimitada, se redefine ante nuevas condiciones políticas y socioculturales. Es por tanto una categoría de análisis sociohistórico, abre la posibilidad de comprensión del pasado y posibilita un acercamiento al proceso complejo de la transmisión cultural.

Es una categoría con condición de temporalidad, tiene un precedente anclado en el tiempo histórico. El vínculo historia y tradición es en ocasiones de paralelismo, una avanza y toma fuerza a partir de la otra: la tradición favorece la difusión de temas de la historia en forma accesible al contextualizar un acontecimiento y explicarlo en forma densa; al mismo tiempo, el fundamento histórico facilita comprender o cuestionar la tradición, al interpretarla deviene inteligible la historia. No obstante, la relación entre estos términos en ocasiones también opera en forma indirecta y contradictoria, la tradición debilita u oculta lo histórico y, la historia consolida y justifica la tradición.

En su condición dinámica abre múltiples vertientes, permite realizar una relectura y recreación del pasado desde el presente. Pensada así, el valor histórico de la tradición radica en reconocer el sentido de lo perdurable y de lo que se transforma en la sociedad. Su modo de expresión es a partir de las relaciones humanas, expresa cómo fueron en el pasado. Coadyuva así en la reconstrucción social y cultural.

También mantiene vínculos estrechos con la política. Es desde una posición de autoridad que se construye e instituye una tradición. Puede emparentarse con nociones como conservadurismo, nacionalismo e identidad para validar una visión dominante, sus instituciones, acciones políticas, actos de sometimiento, invasiones, exclusiones, esclavitud, corrupción y cualquier forma de violencia; esos usos explican su permanencia. O manifestar tradiciones populares de lucha social que no han sido visibles en la historia, en una búsqueda por revalidarlas, asignarles su lugar y rescatar la fuerza del lazo social, caso en el cual mantiene una relación estrecha con el concepto de libertad.

En la polisemia del término, se confrontan su principio crítico y su potencia creativa[26]. Es un campo lleno de tensiones. Algunas teorías sobre la tradición abordan temas como el sesgo político, histórico o social intrínseco en ella; su grado de veracidad; la importancia o no de saber cómo, cuándo y dónde se instituye; o la posibilidad de recuperar diferentes tradiciones.

La propuesta en este trabajo mantiene la visión de construir las múltiples historias, discutir sus tensiones y reconocer las múltiples tradiciones. Es decir, recupera la fuerza crítica pero también el potencial creativo del término, con vías a explorar cómo se han expresado las tradiciones en las películas

[26] Existen debates teóricos sobre el antagonismo entre tradición y modernidad, o entre nociones asociadas a ellas como conservadorismo y liberalismo, conformismo y rebelión, continuidad y discontinuidad, estabilidad y ruptura. Otras discuten sobre su posibilidad de articular las diferencias en una sociedad.

históricas de ficción. Para ahondar en las tensiones, se revisarán algunos planteamientos teóricos de Walter Benjamin y Erick Hobsbawm en torno a la forma en que conciben la tradición y la dialéctica de la tradición, así como ideas generales de Paul Veyne sobre el tema.

Las reflexiones de Walter Benjamin sobre la tradición apuntan hacia una reconsideración de la cultura y la historia. Su pronunciamiento inicial es “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros” (Benjamin 2008, 23). Cultura e historia requieren ser rescatadas de una determinada manera de ser transmitidas donde se dignifican como herencia.

Detalla cómo en la tradición dominante los políticos organizan el olvido de los oprimidos, de los muertos, de sus necesidades e ideales, al tiempo que enarbolan los triunfos de los opresores. Tal postura repite el pasado en la figura de días festivos, que son momentos de rememoración y sustento de la visión intolerante. Para el autor resulta más desastroso continuar la transmisión gloriosa de un acontecimiento histórico, que su desaparición.

Recobrar la tradición es una forma de recuperar la historia, ya no es posible perpetuar su carácter de representación porque entonces “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si este vence” (2008, 22). Propone liberar la tradición de la barbarie, al “insertar tres elementos entre los fundamentos de la visión materialista de la historia: la discontinuidad del tiempo histórico; la fuerza destructiva de la clase trabajadora; la tradición de los oprimidos “(2008, 63).

Se requiere en principio hacer estallar la continuidad histórica. Benjamin afirma que “la noción de una historia universal está atada a la del progreso y a la de la cultura. Para que todos los instantes en la historia de la humanidad puedan ser

alineados en la cadena del progreso, tienen que ser puestos sobre el común denominador de la cultura" (2008, 42). Una cultura impregnada de rudezas y catástrofes, "sin ninguna excepción, todo lo que de bienes culturales el materialista histórico alcanza con su mirada tiene una procedencia que él no puede mirar sin espanto. Su existencia no se debe sólo al esfuerzo de los grandes genios que lo crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos" (2008, 56). Es el progreso como norma histórica y la catástrofe como *continuum* de la historia ante lo cual se exige poner en juego la discontinuidad. Eliminar esos encadenamientos de la historia y la cultura es una forma de fragmentar la tradición.

Un segundo momento es distanciar al pasado de la idea de trascendencia y anclarlo culturalmente en la fuerza de la clase trabajadora. Alerta cómo el nuevo comienzo tras las luchas libertarias no correspondió con el precedente histórico del proletariado, no se reconocieron sus recuerdos sino un relato ideal, se instituyó una remembranza artificial. En ella "la clase trabajadora se presenta como la última clase avasallada, como la clase vengadora, la clase liberadora… Le atribuyó a la clase trabajadora el papel de redentora de generaciones venideras. Con ello le cercenó el tendón de su fuerza. En esta escuela la clase desaprendió lo mismo el odio que la capacidad de sacrificio" (2008, 48). Benjamin afirma que eso guía hacia el conformismo:

> articular históricamente el pasado no significa conocerlo "tal como verdaderamente fue". Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro...El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. (2008, 21)

Por último, exhorta a construir la tradición de los oprimidos, de la clase

trabajadora, su tradición revolucionaria que fue segregada de la historia. La nueva tradición se debe entender en oposición a la continuidad de la historia dominante, “la más estrecha de las conexiones prevalece entre la acción revolucionaria de una clase y el concepto que esta clase tiene, no sólo de la historia por venir, sino también de la historia que ha sido” (2008, 47). El momento de lucha o de ruptura es un instante de libertad, la tradición de los oprimidos encuentra ahí un momento de emancipación.

Es tarea del historiador rehacer la tradición no dominante, fundarla adecuadamente. Salvarla es arrancarla de la apariencia, porque “puede ser que la continuidad de la tradición sea una apariencia. Pero entonces precisamente la constancia de esta apariencia de constancia instituye en ella la continuidad” (2008, 47). Recuerda también que el desarrollo apresurado de la técnica conlleva la decadencia acelerada de la tradición, ante los avances tecnológicos asoma fácilmente lo arcaico y ese momento abre la posibilidad de instaurar un nuevo comienzo. De construir una nueva cultura en correspondencia con la renovación de la historia, no entendida como objeto de representación, sino como acción y práctica. Puntualiza “hay que hacer evidente la relación entre el sentimiento del nuevo comienzo y la tradición” (2008, 56).

El sentido que adquiere la tradición para Benjamin es de acción política, de renovación. Es recuperar la experiencia vivida para aprender a convivir, reflexionar problemas, organizarse, decidir acciones, armar una revolución e intervenir en la transformación social y política. Desde su raíz marxista la tradición revolucionaria implica la transferencia del poder.

Un aporte de su teoría es traer a la discusión el anclaje de la historia en la tradición, lo cual requiere comprender su propósito, sus rupturas y desarticular la dominación prevaleciente en el discurso histórico y cultural.

Otra forma de acercarse a los estudios de la tradición desde la historia, es mediante la teoría de Erick Hobsbawm. Al igual que Benjamin, considera necesario reflexionar sobre la visión dominante en la historia, la cultura y cómo cambiarla. Plantea que si la historia se construye con un anclaje en los lazos sociales y en la dinámica cultural de las comunidades, es posible rescatar una variedad de tradiciones populares, que coexisten con la tradición dominante.

Hobsbawm define la tradición como una práctica cultural que refiere al pasado, sus características son la invariabilidad, la imposición de prácticas fijas o ritualización, posee una fuerza sostenida en lazos sociales y se preserva a lo largo del tiempo. Esas particularidades la diferencian de las costumbres y convenciones[27]. Esta descripción amplia revela en qué sentido se abordará la categoría en este trabajo.

A las prácticas ancladas culturalmente en lo antiguo las denomina tradiciones auténticas[28]. Las tradiciones auténticas "eran específicas y relacionaban fuertemente los lazos sociales" (Hobsbawm 2012, 17). Se entrelazaban con el principio de autoridad, referían generalmente a una visión dominante de la historia y a personajes reconocidos por ciertos valores.

Distingue que en los últimos dos siglos fue amplia la creación de referentes culturales diferentes a la tradición auténtica, los nombra *tradición inventada*. Aclara el empleo del término: "<<tradición inventada>> se usa en un sentido amplio, pero no impreciso. Incluye tanto las tradiciones realmente inventadas,

[27] El autor diferencia la tradición de las costumbres y convenciones. Las costumbres se sustentan en la continuidad social y la ley natural, representan equilibrio de fuerzas y tienen cierta flexibilidad, pero no expresan un hecho histórico, ni son invariables. Por su parte, lo convencional refiere a una rutina carente de significado ritual (puede llegar a adquirirlo pero eso llega a obstaculizarla), su función es facilitar operaciones prácticas, requiere de cierta invariabilidad pero también de flexibilidad para afrontar las contingencias.

[28] Su uso del término difiere de lo que Benjamín denomina tradición auténtica o tradición de los revolucionarios. Para Hobsbawn lo auténtico tiene que ver con la antigüedad y el reconocimiento.

construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un periodo breve y mensurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con rapidez" (2012, 7). Invención e historia se conectan con frecuencia.[29]

Una definición puntual refiere a las prácticas que parecen ser antiguas pero en realidad tienen un origen reciente y ficticio. Precisa: "la <<tradición inventada>> implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamientos por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado" (2012,8). Suele ser poco específica y vaga, se inventa cuando la visión dominante es interrogada, para llenar el vacío de autoridad o de lazos sociales. Busca simular continuidad al instaurar nexos con un pasado histórico que le resulta adecuado.

El pasado histórico de la nueva tradición es menos antiguo y en gran parte ficticio. En ella

> hay respuestas a nuevas situaciones que toman la forma de referencia a viejas situaciones o que imponen su propio pasado por medio de una repetición casi obligatoria. Es el contraste entre el cambio constante y la innovación del mundo moderno y el intento de estructurar como mínimo algunas partes de la vida social de éste como invariables e inalterables, lo que hace que la invención de la tradición sea tan interesante para los historiadores (2012, 8).

El ritual es parte clave de la invención. Los rituales son "prácticas colectivas comunes que por sí solos dan una realidad palpable a una comunidad por lo

[29] Burke y otros historiadores han explicado el papel que juega la invención en la historia; en ocasiones no es posible obtener todos los datos necesarios en una investigación histórica, ya sea por la distancia con el tiempo o el caos en ciertas etapas, ante lo cual es necesario inventar algunos detalles para dar sentido a un hecho, señala: "en contextos coloniales, los relatos de la estructura social y de la tradición doméstica generalmente se reinventan. Hay cierto tipo de memoria que no podría jamás recuperarse, debido a la forma misma en que se ha perdido" (1996, 161).

demás imaginaria" (1991, 80). Se conforman por festividades, alegorías, exhortaciones morales, palabras, formas de respuesta, peregrinaciones, competiciones periódicas, imágenes compartidas o símbolos, prácticas todas que adquieren carácter de rito al asociarse a un culto antiguo. El proceso de ritualización, explica Hobsbawm busca orientar la acción al relacionar símbolos variables con cierta forma de espiritualidad. De esta forma el ritual confirma la identidad colectiva y la pertenencia a la comunidad[30].

Al inventar tradiciones se establece "un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque solo sea al imponer la repetición" (2012, 10). Al ser de origen reciente y ficticio la tradición inventada, también lo es en parte la ritualización, se recupera un ritual o parte de él para ligar la identidad con el pasado y simular la historicidad de una comunidad. El ritual ya existía pero se incrusta en un contexto nuevo, se adquiere en préstamo (el ritual completo o sólo algunos símbolos, valores, ceremonias, discursos o lenguajes) para crear una práctica ritual más compleja.

Un proceso diferente es la formalización. Aquí hay ceremonias nuevas: actos protocolarios o manifestaciones oficiales, extraoficiales y populares, son más rutinas institucionales que llevan implícita la imposición de la repetición. Se apoya también en la creación simbólica y pretende generar una especie de culto cada determinado tiempo, en ocasiones alude a rituales o mitos buscando un anclaje en el pasado inventado. Aunque la formalización esté vacía de sentido histórico, el acto de participar en el "ritual", la interacción que implica tiene un valor social, como parte de la formación de una identidad.

[30] En la obra de Hobsbawm hay constantes referencias a los rituales, no obstante no he encontrado hasta ahora alguna expresión precisa de cómo define el término o los referentes teóricos en los que él se apoya, sólo referencias aisladas de las cuales se extrae esta interpretación. Habría que seguir revisando su obra a detalle, quizá sus publicaciones iniciales. Aun cuando otros historiadores señalan su amplia formación en el campo antropológico, el interés del autor al asociar el ritual a la tradición inventada es, aparentemente, marcar su relación con la formalización de prácticas culturales bajo una intencionalidad política. Tal vez se considere una manera estrecha de usar el ritual, pero acorde a los fines del tema.

Formalización y ritualización mantienen así una relación distante y cambiante conforme a las condiciones de nacimiento de la invención.

En las tradiciones inventadas los símbolos favorecen los procesos de ritualización y formalización. Los elementos simbólicos representan lugares, costumbres, personajes, recuerdos, señales, acciones o situaciones en algún momento de la historia. Recrean el pasado en la ausencia, al aludir a las condiciones en que fueron creados, su significado y sus cambios a lo largo del tiempo. De tal manera, significan con relación a entornos sociales, políticos, económicos y culturales de una época. Apoyan en la conformación de la identidad de una persona o comunidad, tienen además la capacidad de perpetuar convenciones, con la pretensión de integrar a la sociedad a un mundo común. La complejidad y duración de un símbolo es diferenciada, puede integrar elementos propios de una cultura o de varias, permanecer por siglos o transformarse en el proceso histórico[31].

La invención de tradiciones emana de la incapacidad de uso o adaptación de lo viejo. Nace cuando la aceleración de los cambios en todos los órdenes sociales "debilita o destruye los modelos sociales para los que se habían diseñado las viejas tradiciones, produciendo otros nuevos en los que esas tradiciones no pueden aplicarse" (2012, 11). El reacomodo de la tradición en el tiempo tiene lugar para viejos usos en nuevas situaciones, arcaicos modelos buscan nuevos objetivos, nuevas legitimaciones, aunque también puede suceder que tradiciones recientes se injertan en las viejas. Lo relevante, señala Hobsbawm, es entender las condiciones que posibilitan su aparición y su consolidación.

[31]De nueva cuenta en la obra de Hobsbawm hay referencia continua a un término sin que precise su definición o los referentes teóricos en los que él se apoya. Las referencias aisladas o los ejemplos que utiliza para hablar del símbolo o lo simbólico, permiten inferir una idea como la aquí planteada. Lo relevante para el autor es la forma en que se movilizan los símbolos o su significado para generar la idea de pertenencia a una comunidad imaginada. o en este caso, reforzar una tradición inventada.

Develar la fractura social en la cual la tradición inventada emerge o se vigoriza es un tema de interés histórico. El autor señala que “tendríamos que distinguir entre los usos retóricos o analíticos de la misma y los que llevan implícitos algún tipo concreto y genuino de restauración” (1999, 29). La transición es lo importante, la discontinuidad donde surge con fuerza la tradición[32]. El momento de ruptura política y social a cubrir con la apariencia de nuevas condiciones inalterables e invariables, acompañadas de una carga simbólica y emocional.

En la explicación de la tradición inventada ayuda ubicar cuáles son los fines que legitima o los prejuicios movilizados en la sociedad, agrega. Así como los sentimientos populares que evoca: orgullo, satisfacción, comodidad, deber, virtud personal, benevolencia, fe, honestidad, coraje, sentido común, tolerancia, decencia, veracidad, o cualquier forma de emotividad. Fines, prejuicios y sentimientos buscan unificar en una época de cambio, crisis o dislocación.

Hobsbawm distingue tres manifestaciones de la tradición inventada en la historia. En ocasiones la invención reintroduce la noción de estatus en un marco regido por el contrato y la coexistencia de la superioridad y la inferioridad dentro de un mundo de aparente igualdad legal. No lo hace de modo directo, lo infiltra simbólicamente. En tales casos la tradición enfatiza más la superioridad de élite que la obediencia de los inferiores (por ejemplo en las monarquías).

Una segunda forma se reconoce en países expuestos a procesos de colonización, las tradiciones inventadas definen como amos naturales e indiscutidos a los colonizadores, justifican su papel e imponen modelos de sumisión. Son herramientas de mando y control de gran crudeza. Una vez establecidas las colonias, se usan para diferenciar a los colonizados: quienes siguen el modelo de comportamiento moderno o, por otro lado, la barbarie.

[32]Este enfoque desplaza la preocupación por conservar la tradición, lo que le interesa es por qué surge. En todo caso, Hobsbawm sugiere discutir si lo nuevo amplia lo viejo bajo qué límites lo hace, o si es válido usar lo viejo, quizá se necesite exigir nuevas formas de invención.

En tercer lugar, las tradiciones inventadas “son muy importantes para la innovación histórica relativamente reciente que supone la <<nación>> y sus fenómenos asociados: el nacionalismo, la nación-estado, los símbolos nacionales, las historias y demás” (2012, 20). Si pugnan fuerzas divisorias, se requiere unidad, destaca que

> el elemento de la invención es particularmente claro aquí, desde el momento en que la historia que se convirtió en parte del fundamento del conocimiento y la ideología de una nación, estado o movimiento no es lo que realmente se ha conservado en la memoria popular, sino lo que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacer precisamente esto (2012, 20).

El pasado es esencial en la nación, “y cuando no hay uno que resulte adecuado, siempre es posible inventarlo” (1999, 17). En las concepciones nacionalistas el sustento histórico o sus referentes son vagos, “como la naturaleza de los valores, los derechos y las obligaciones de la pertenencia al grupo que inculcaban: <<patriotismo>>, <<lealtad>>, <<deber>>, <<jugar el juego>>, <<el espíritu de la escuela>>” (2012, 17). La intención es crear una forma de identificación compleja y de menor precisión al integrar múltiples nexos con la mitología, el folclore, estereotipos, odio a lo extraño, e incluso la imagen de enemigos. El autor ubica dentro de las “tradiciones realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas” (2012, 7) el culto a los héroes para dar imagen a la patria[33].

Narrar la nación desde la tradición inventada alcanza relevancia al incorporar tres mecanismos a la vida social: la educación sobre tradiciones en la

[33] La característica de los héroes patrios es la invariabilidad, el pasado al que refieren impone prácticas fijas, rituales y recurrencia a mitos de origen. Como otros símbolos nacionales, transmiten el pasado, el pensamiento y la cultura de una nación. Recuperan el romanticismo de lo nacional para afirmar simbólicamente la grandeza de un país. Suele referirse a ellos para exaltar las pasiones patrióticas.

enseñanza básica, la invención de ceremonias y monumentos públicos. Además de expresiones menores como fechas festivas o formas de teatralización (desfiles, concentraciones). Lo anterior, afirma el autor, sustituye la cohesión que generaba antes la religión, la familia o la comunidad.

Las tradiciones inventadas asociadas a las naciones están marcadas por la dualidad, característica que se percibe desde varios ángulos. Según Hobsbawm, hay inventiva en la historia de la nación pero también destrucción[34]. La nación se inventa desde arriba para integrar en ella a los de abajo[35]. Agrega:

> son fenómenos duales, construidos esencialmente desde arriba, pero que no pueden entenderse a menos que se analicen también desde abajo, esto es, en términos de los supuestos, las esperanzas, las necesidades, los anhelos y los intereses de las personas normales y corrientes, que no son necesariamente nacionales y menos todavía nacionalistas (1991, 18).

El beneficio de estudiar las tradiciones es reconocer síntomas. Son "indicadores de problemas que de otro modo no siempre se reconocerían y de desarrollos que de otro modo serían difíciles de identificar y fechar. Son evidencias." (2012, 19). Muestran conflictos en las transformaciones sociales, no se pueden estudiar separadas de la historia, se sostienen en ella. Los síntomas sólo se entienden en un marco político, de ahí la insistencia de recurrir a rituales,

[34] En este sentido Hobsbawm afirma que la nación "plantea varias cuestiones cruciales de la historia de la sociedad, por ejemplo el cambio en la escala de las sociedades, la transformación de sistemas sociales pluralistas y vinculados indirectamente en sistemas unitarios con vínculos directos (o la fusión de varias sociedades pequeñas preexistentes en un sistema social mayor), y los factores que determinan los límites de un sistema social (como los territoriales-políticos) y otros de igual importancia… ¿Hasta qué punto estos requisitos significan automáticamente no sólo el debilitamiento y la destrucción de anteriores estructuras sociales, sino también grados especiales de simplificación, estandarización y centralización? (1999, 103)".

[35] Se elaboran en relación a cuestiones de orden político, muchas veces para acallar o suprimir la indignación, reclamos de justicia social o la inestabilidad de un sistema. Los fines de las tradiciones inventadas que establece Hobsbawm son: establecer cohesión social, legitimar instituciones o relaciones de autoridad y, la socialización (inculcar creencias o valores relacionados con el comportamiento), según las condiciones que privan en el lugar y el momento donde emerge.

símbolos y mitos[36].

Confirma que en la vida privada decayó el interés por la tradición[37]. No obstante, en la vida pública continúan surgiendo nuevas invenciones, las denomina neotradicionales porque buscan resignificar símbolos y rituales en el contexto de las sociedades actuales. Las prácticas neotradicionales poseen cierta fuerza, la cual se exhibe en el servicio público, en la educación o los medios de comunicación. En momentos en que los grandes relatos y lo nacional continúan en crisis, se buscan nuevos discursos políticos sostenidos en una tradición inventada, que operen como contrapeso a la acción popular.

Sin embargo, no siempre las prácticas neotradicionales logran un gran impacto, quizá venza la indiferencia social o la hostilidad ante ella. Por tal motivo Hobsbawm recupera el papel de lo imprevisible en el proceso de invención[38]. Igual que en la historia, el azar está presente. En ocasiones la tradición opera de forma espontánea (o no tan espontánea) en vía contraria, en la vida pública del ciudadano, "de hecho, la mayoría de las ocasiones en que la gente se hace consciente de la ciudadanía como tal permanecen asociadas a símbolos y

[36] Mito y mitología son términos permanentes en su obra utilizados para referir a una variedad de invenciones de corte político. Aclara la diferencia que existe entre los mitos creados desde abajo en forma espontánea, como producto de la experiencia y la memoria histórica, para expresar cómo fue la creación y el paso del tiempo en una sociedad o cultura, de aquellos impuestos desde arriba. En este último caso, no son espontáneos ni derivan de la experiencia real o una tradición viva, el mito crea una historia ejemplar con personajes estereotipados, exagerados, una historia falsa. Considera que la visión dominante inventó una *historia mitológica*, incluye en ella toda clase de invenciones de lo que en algún momento llama mitología de los políticos de derecha: mitos medievales, mitos nacionales, el mito nazi, el de la guerra fría u otros, formas de explicar la historia, con las cuales "recordaban las tendencias comunales y tribales, que desde su punto de vista, eran síntomas del atraso de sus países y eran explotados por el imperialismo". (1998, 177). Aparentemente no hay una especificación mayor sobre los términos en sus publicaciones, pero si ejemplos.

[37] Aclara: "a pesar de tanta invención, las nuevas tradiciones no han llenado más que una pequeña parte del espacio dejado por el declive secular tanto de la vieja tradición como de la costumbre, tal y como se podía esperar de las sociedades en las cuales el pasado se hace crecientemente menos relevante como modelo o precedente para la mayoría de las formas del comportamiento humano" (2012, 18).

[38] Con relación a esto, se considera que al proponer el autor el término invención, está recuperando la concepción de construcción del relato histórico de las teorías narrativistas.

prácticas semirrituales en su mayor parte históricamente nuevos e inventados: banderas, imágenes, ceremonias y música" (2012, 18). Es una mediación entre las generaciones contemporáneas y el significado de la historia.

Por otro lado, un fenómeno análogo de tradición inventada surge de movimientos organizados que reivindican la separación del estado, alternativos a él, o simplemente de grupos o personas que sin tener una organización formal no toleran las injusticias. Con el afán de mantener la cohesión, "incluso los movimientos revolucionarios hacen retroceder sus innovaciones por medio de la referencia al <<pasado del pueblo>>… a las tradiciones revolucionarias…y a sus propios héroes y mártires" (2012, 19). Aquí la invención expresa utopía de libertad, una postura política reflexiva. Lo cual implica que la invención de tradiciones se practicó no sólo oficial sino extraoficialmente, ejemplos de la última forma son los movimientos socialistas, rebeldes de la comunidad, o el catolicismo político[39].

Derivado de ello, el autor introduce la convergencia de lo social y lo político en la tradición inventada. Planteamiento que abre la interrogación de hasta qué punto es manipulable o si existe la posibilidad de que escapen del poder político[40]. Aparentemente, responde, esto se logra si la tradición surge desde abajo, pero no es algo fácil de explicar.

---

[39] Hobsbawm argumenta que "la practicaron de forma oficial -podríamos decir que por motivos <<políticos>>- principalmente estados o movimientos sociales y políticos organizados. La llevaron a cabo de forma extraoficial –por motivos que podríamos llamar <<sociales>>- sobre todo grupos sociales que no estaban organizados formalmente como tales o cuyos objetivos no eran específica o conscientemente políticos, tales como clubes y hermandades, prescindiendo de si además cumplían funciones políticas o no" (2012, 273). En algunos periodos, señala el autor, la invención de tradiciones se hizo en serie, por ejemplo de 1870 a 1914, en tal periodo algunas prácticas fueron duraderas otras efímeras; ciertas prácticas se identificaban con las clases sociales, otras con los estados o naciones; ciertas tradiciones fueron planificadas y otras se generaron espontáneamente.

[40] Desde los estudios culturales Stuart Hall ubica la tradición inventada como una estrategia discursiva para narrar la cultura nacional. Para él la historia de la nación se sustenta en la imaginación como lo teorizaron Benedict Anderson, Enoch Powell o Homi Bhabha (2010:381). Plantea: "las culturas nacionales están compuestas no solamente de instituciones culturales, sino también de símbolos y representaciones. Una cultura nacional es un *discurso*, una manera

Hobsbawm establece una amplia teoría sobre lo que denomina *tradiciones populares* o radicales. Emergen desde abajo, cuando algunos rebeldes, militantes o seguidores inician una lucha social, no siempre ocurre "porque comprendieran las complejidades de las teorías democrática, socialista e incluso anarquista (si bien esta última contiene pocas complejidades) sino porque la causa del pueblo y de los pobres era manifiestamente justa" (2011, 126). Con frecuencia, su condición de clase les impedía acceso al conocimiento, su acción la guiaba la sensibilidad o deseos de libertad y justicia.

Muchas comunidades poseen historias, mitos, leyendas sobre buscadores de justicia y redistribución social. Son parte del pasado y de la acción política del pueblo, se recuerdan por su imagen de liberación social, personal y nacional. Según Hobsbawm, no es fácil saber hasta qué punto hicieron o no honor al papel que se ganaron en la historia, o hasta dónde se puede hablar de invención. Aunque si es posible reconstruir actividades que dan cuerpo a la tradición sondeando huellas en la imprenta, coplas, pinturas, registros legales y económicos, de las autoridades, denuncias de quienes se consideraron víctimas de ellos, además de situarlos en el marco político en el cual actuaron.

Una forma de la lucha popular sobre la cual el autor fundó una corriente de estudio, es la *tradición del bandolerismo social*. Explica que el bandolerismo como fenómeno social es una manifestación originaria de las sociedades

---

de construir significados que influencia y organiza tanto nuestras acciones como la concepción de nosotros mismos" (2010, 382).
Para Hall la tradición "funciona menos como doctrina que como *repertorios de sentido* (2010, 600), no es algo fijo, "es, más bien, un reconocimiento de la índole articulada de todo discurso" (2010, 601). Refuerza su argumento citando a David Scott: "Es una clase especial de concepto discursivo en el sentido de que realiza un tipo distinto de trabajo. Pretende conectar autoritariamente, dentro de la estructura de su narrativa, una relación entre el pasado, la comunidad y la identidad […] Depende de un juego entre conflicto y contención. Es un espacio de discrepancia tanto como de consenso, de discurso tanto como de concertación". (2010, 601). No obstante, la lectura de la tradición inventada en esta investigación rebasa el discurso de la nación, es un discurso más amplio que abarca otras manifestaciones políticas y sociales.

basadas en la agricultura. Un bandido social es un personaje de una sociedad tradicional que se opone al nombramiento de un gobernante, a injusticias, privaciones o problemas resultados de la miseria. Se niega a someterse al orden establecido. Su acción equivale a libertad, desafía al orden social pero dentro de la comunidad puede ser legítima según las leyes de la venganza.

Los bandoleros fueron inicialmente campesinos fuera de la ley y fuera del alcance del poder, ellos ejercitan el poder en su condición de rebeldes en potencia. En su comunidad son considerados “héroes, paladines, vengadores, luchadores por la justicia, a veces incluso líderes de la liberación, y en cualquier caso como personas a las que admirar, ayudar y apoyar” (2011, 33). Así se les recuerda. Al no ser criminales, no tienen dificultades para reintegrarse a la comunidad como miembros respetados cuando dejan de estar al margen de la ley, “por su condición de hombres que se han ganado ya su libertad, pueden mostrar normalmente desprecio hacia las masas inertes y pasivas” (2011, 119).

Desde el punto de vista político, señala Hobsbawm, la historia del bandolerismo incluye reyes, emperadores, presidentes, revolucionarios que empezaron siendo jefes de bandidos. Los representantes del poder llamaban a bandidos para constituir una reserva de hombres armados en defensa del territorio. Las autoridades consideraban que cierto grado de bandolerismo individual y minoritario era normal, endémico y tolerable.

El bandolerismo como fenómeno de masas, independiente de los grupos armados reconocidos por los dirigentes, era característico de un lugar con poder inestable o donde la autoridad había caído, podía tener alcance epidémico. Los bandoleros “pueden reflejar la distorsión de toda una sociedad, la aparición de estructuras y clases sociales nuevas, la resistencia de comunidades o pueblos enteros frente a la destrucción de su forma de vida” (2011, 39). No es fácil ubicar cuando pasan del saqueo y pillaje al bandolerismo

social como expresión de resistencia colectiva al rico, a conquistadores, opresores extranjeros o cualquier ataque al orden tradicional de las cosas.

En los sistemas agrarios modernos capitalistas y poscapitalistas, dejaron de aparecer bandidos sociales, pero surge la figura del ladrón noble al estilo de Robin Hood. Este tipo de bandido noble llega a esa condición por una injusticia, su rebeldía tiene que ver con la clase, la riqueza y el poder. El autor encuentra en él un uso moderado de la violencia, una forma de resistencia primitiva, ya sea del temido vengador o miembros de una incipiente guerrilla. No habla de un movimiento social, sino de la defensa o restauración del orden tradicional de las cosas, una lucha por el ideal de la "buena sociedad antigua".

A los bandidos se les asocia con espacios que, gracias al personaje, se vuelven simbólicos. Su acción se limita a territorios y poblaciones donde, como rebeldes en potencia, permanecen fuera del alcance de las autoridades, en su condición de hombre que se ha ganado la libertad. Transitan en "áreas remotas e inaccesibles, tales como montañas, llanuras sin caminos, regiones pantanosas, bosques o estuarios son sus laberintos de canales y ensenadas, y se sienten atraídos por las rutas comerciales y las principales vías de comunicación donde el transito preindustrial es naturalmente lento y engorroso" (2011, 35). En algunos países se les llamó serranos (como en México) por esconderse en lo más apartado de las sierras.

Si su acción se inscribe en movimientos revolucionarios auténticos, el bandido cambia. Se puede convertir en símbolo de la resistencia del orden tradicional frente a las fuerzas destructoras, como es el caso de los revolucionarios tradicionalistas. O puede ser revolucionario idealista al desear un mundo de igualdad, hermandad y libertad, totalmente nuevo y librado del mal. En el mejor de los casos, puede llegar a ser un bandido de liberación nacional o incluso de liberación contra la dominación extrajera. Muchos fueron soldados, desertores

o exmilitares, saben moverse en el campo de batalla. Se liga también a los bandidos la expropiación, como se llamaba a los robos para el bien de la causa, desinteresados, destinados a proporcionar fondos a los revolucionarios.

Suelen tener una fuerte personalidad y adquieren una categoría social casi de intermediario entre los seres humanos y la divinidad, más allá del simbolismo, “la invulnerabilidad del bandido no es solo simbólica. Tiene raíces mágicas.” (2011, 69). De aquí que se escuche que eran invisibles e invulnerables y adquieran una fuerza histórica no menos importante que la de los héroes oficiales. “Los une una serie de valores y creencias comunes y heredados sobre la sociedad que son tan fuertes que apenas necesitan o pueden expresarse formalmente” (2011, 205).

Las historias de bandidos tienen una carga emocional amplia, sus leyendas aún tienen la capacidad de conmover a la comunidad. Para el autor

> Los bandidos pertenecen a la historia recordada, que es distinta de la historia oficial de los libros. Son parte de esa historia que no consiste tanto en un registro de acontecimientos y de los personajes que los protagonizaron, cuanto en los símbolos de los factores -teóricamente determinables pero aún no determinados- que configuran el mundo de los pobres: de los reyes justos y de los hombres que llevan la justicia al pueblo (2011, 156).

Hobsbawm considera que “los siglos XIX y XX han sido la época del bandolerismo social en muchas partes del mundo (2011, 40)”. Los bandidos, sea cual sea su modo de lucha, “son poco más que los síntomas de crisis y tensión en su sociedad: del hambre, la peste, la guerra o cualquier otra cosa que la distorsione” (2011, 41). Son una alternativa, aunque el resultado de sus intervenciones en la historia no sea el previsto, resulte contrario a lo esperado o acabe rápidamente y no de la mejor manera. Los bandidos fueron una fuerza

histórica que equivale a la búsqueda de libertad, por tanto necesita relatarse[41].

En su obra (1978,1998, 2011), reconoce que “México se familiariza con el bandolerismo a gran escala en el transcurso de su historia” (1978, 173). Chucho el Roto, Heraclio Bernal, Santanón, Francisco Villa son algunos bandidos que ubica dentro de la historia y la política de nuestro país.

Otra tradición popular de carácter radical es la guerra de guerrillas, el autor la inscribe en la línea del bandolerismo, por su familiaridad con la lucha del bandido noble. La *tradición de la guerrilla* se sustenta en recursos como:

> armamentos elementales reforzados por un conocimiento detallado del terreno difícil e inaccesible, movilidad, resistencia física superior a la de los perseguidores, pero, sobre todo, la negativa a luchar de acuerdo con las condiciones que fije el enemigo, con fuerzas concentradas y cara a cara. Pero la principal baza del guerrillero es de carácter no militar y sin ella es impotente: debe tener la simpatía y el apoyo, activo y pasivo, de la población local (Hobsbawm 2013, 170).

A pesar de sus carencias, una guerrilla podía mantener a raya un ejército nacional o una potencia mundial, aun cuando no tenía mucha novedad su estrategia, a decir de Hobsbawm. Su principal reserva es el apoyo que toda comunidad de campesinos ofrece a su gente y puede convertirse en algún momento en apoyo de las masas. Los antiguos guerrilleros operaban como los bandidos: en lugares marginales; capturaban, compraban o robaban las armas; y con frecuencia tenían ideología conservadora, eran rebeldes sociales, pero no siempre conocían o seguían una ideología de izquierda. Su diferencia con el

[41] Hobsbawm expone que la investigación histórica sobre el bandidaje social y su narración supone tres pasos: analizar el síndrome (problemas, disturbios, organizaciones secretas); construir un modelo que explique las formas de comportamiento (los supuestos donde surgen las diferencias) evitando la construcción arbitraria de los hechos; y descubrir si hay pruebas independientes que confirmen las conjeturas. (1999, 216).

bandido noble es la posesión de recursos militares y sus ambiciosos objetivos: derrocar un régimen político o la expulsión de un ejército de ocupación.

En la guerra de guerrillas, reconoce el autor, “la novedad es política, y es de dos clases. En primer lugar, ahora son más frecuentes las situaciones en que los guerrilleros pueden confiar en el apoyo de las masas en regiones muy distintas de su país.” (2013, 172). Lo logran apelando a conflictos entre pobres y ricos, oprimidos y el gobierno, o bien recurriendo a ideas nacionalistas, de odio a lo extraño. La segunda novedad “es la nacionalización no sólo del apoyo a los guerrilleros sino de la guerrilla misma, por medio de partidos y movimientos de alcance nacional y a veces internacional” (2013, 172).

Cuando la guerrilla se forma por cuadros locales y de forasteros, se transforma. Tendrá cohesión, disciplina, una moral sin precedentes y gran movilidad. Normalmente los guerrilleros se alfabetizan, se forman políticamente y en técnicas militares. Eso le confiere ventajas, “la verdadera fuerza de la guerrilla no radica en su habilidad para convertirse en un ejército regular capaz de expulsar a otro ejército, sino en su fuerza política. La retirada total del apoyo popular puede provocar el derrumbe de los gobiernos locales” (2013, 176).

Los gobiernos saben que la única forma de combatir la guerrilla es atacando su base: la población civil. Las formas de terror que se han empleado según Hobsbawm (1978, 2013) incluyen ataque y tortura a pobladores no combatientes, destrucción masiva e indiscriminada de una población no combatiente, la amenaza de extender a otras naciones la violencia hasta que se detenga la guerrilla, o incluso secuestro de poblaciones enteras. No obstante el logro de las guerrillas, limitado o de gran alcance, es recordado en lo local, mediante ritualizaciones que la política dominante intenta callar o negar. Reconstruir su tradición es recuperar la cultura destruida o anulada.

Por otro lado, Hobsbawm rescata también lo que denomina *tradición de la gente común*, en un afán por construir las formas de rebelión en la historia. Toda forma de agitación social es un problema histórico, señala, aun cuando refiera a aquellos desconocidos de todos, de quienes a veces ni siquiera se recuerda su nombre, pero son parte también de la historia de la comunidad. “Algunos desempeñaron un papel en escenarios públicos pequeños o locales: la calle, el poblado, la capilla, la delegación sindical, el ayuntamiento” (2013, 7), ya sea individual o colectivamente, lo que hicieron, pensaron, enseñaron, comentaron en la plaza pública, tuvo importancia al conectar con un hecho histórico.

Interesa su acción como voceros de la rebelión, con la cual iniciaron alguna forma de revolución moderada. Es de interés saber “cómo les influye su pasado y su presente, cual es la base lógica de sus creencias y sus actos, cómo a su vez estas personas influyen en sus sociedades y su historia” (2013, 11). Advierte que en tales situaciones poco intervienen las intenciones, las decisiones consientes, aunque normalmente se estudian en esos términos. No se debe olvidar la audacia de estos sujetos históricos, pero tampoco se puede afirmar o negar que poseían un conocimiento histórico.

En su condición de agitadores, fueron capaces de hablar por la comunidad contra los limitantes a su bienestar o a su libertad. Posiblemente tenían un papel dominante en las actividades del pueblo, desde su labor adquirieron posición de reconocimiento social. Seguramente hablaban de problemas del oficio, noticias del día, información general, conflictos de los vecinos, influyendo a veces en la forma de vida y opiniones de otros, con la posibilidad de modificar su visión. Ante todo, señala el autor, creían en la solidaridad y solían tener un código ético simple.

Supone que eran alfabetizados, quizá lectores deficientes, tal vez escribanos de la población analfabeta, sus ideas pudieron ser religiosas y quizá así era su

forma de rebelión o disidencia, imprecisa políticamente, flexible, no ligada a programas o experiencias históricas específicas. Precisamente porque las fuerzas conscientes no son tan fuertes, los efectos estilísticos de la tradición son más patentes[42]. Dentro de la tradición de la gente común incluye movimientos pacifistas, por la vivienda, o escuelas nocturnas, acciones surgidas de repente y no necesariamente por invención.

Esta tradición aborda luchas y resultados de una escala pequeña, no por ello ineficaz. Con ritualizaciones decididas quizá por pocos miembros y tal vez de poca duración, o intermitentes, pero que invitaban a la acción y al vínculo social. No se trata de incluir toda la trama de la sociedad misma, a cualquier persona, pero si a aquellos personajes que se recuerdan por estar ligados a una lucha social detonante de una transformación política en un momento histórico. Para Hobsbawm recuperar las creencias, acciones e influencia de la gente común es parte de la historicidad de una comunidad o un gremio.[43]

En las tradiciones populares inscribe también la movilización de estudiantes nacida en l968, conflicto sobre el cual reflexionó en diferentes momentos. Denomina a esta *tradición del movimiento estudiantil*. El autor define el hecho histórico como “un movimiento curiosamente contradictorio. En cierto sentido es una rebelión primitiva de hombres que dependen de experiencias viejas para hacer frente a una situación nueva” (2013, 191). Puede ser un epílogo del bandolerismo social tradicional, sus ideales, estrategias y *ethos* se asemejan, en combinación con la crítica propia de las vanguardias de los años sesenta[44].

---

[42] Hobsbawm resalta que “el proceso de construcción de nuevas instituciones, nuevas ideas, nuevas teorías y nuevas tácticas pocas veces empieza siendo una tarea deliberada de ingeniería social. Los hombres viven rodeados por una amplia acumulación de mecanismos institucionales del pasado, y es natural que escojan los más convenientes y los adapten a sus propios fines” (2013, 57).

[43] La historia de la gente común ha fomentado un tratamiento específicamente dinámico de la cultura por parte de los historiadores, afirma Hobsbawm (1999, 99).

[44] Al estudiar cómo se dieron ciertos movimientos en América Latina durante 1968, Hobsbawm encuentra que se combinan los tiempos históricos, se acoplan luchas de tipo premoderno con

Las características que observa Hobsbawm (1978) en los movimientos estudiantiles son las siguientes: en primer lugar, es una fuerza política disidente, más que revolucionaria. La lucha siguió viejos criterios políticos pero con una visión de futuro, la fuerza de las protestas en 1968 fue el comunismo utópico, una propuesta de impotencia práctica. Su firmeza no radicaba en tener muchos aliados, pero una masa de la opinión no comprometida e incluso hostil a la acción política, estaba dispuesta a retirar apoyo a los gobiernos y aceptar la nueva opción disponible de reformismo. Otro distintivo es que los movimientos estudiantiles son de naturaleza no permanente, discontinua, breve, en pocos años hay rotación al cien por ciento de sus miembros.

El autor refiere que los estudiantes se proclaman contra un enemigo anónimo: <<el sistema>>, contra la alienación que ejerce. El movimiento tomó un camino inesperado de amplio alcance, en las movilizaciones se combinó "la lucha social, la política y la revolución cultural contra todas las formas de manipulación e integración del comportamiento individual" (2012, 191). Avanzó del ideal de vivir en comunidad hacia un rechazo de los valores burgueses, proclamó la modificación de estructuras rígidas y anacrónicas en la sociedad. Eso desorientó y paralizó a las fuerzas políticas, quienes sólo atinaron a dar una respuesta que terminó por derrumbarlas.

Los estudiantes facilitaron el salto de un movimiento social antiguo a un nuevo periodo histórico. Su acción aún reverbera en las generaciones jóvenes a pesar de los intentos por acallarla. Su eco permea movimientos juveniles recientes.

---

movimientos vanguardistas. Con premoderno refiere a la oposición de los estudiantes al orden social establecido, su rebeldía y poder contestatario, su idealismo, la lucha tuvo que ver con el poder entre otras cosas, su asociación durante los momentos de represión en lugares donde quedan fuera del alcance del poder, el cambio que fue operando en el movimiento al paso del tiempo, la reintegración a la comunidad de los estudiantes como miembros respetados tiempo después, la carga emocional en la narración histórica del movimiento y, sobretodo, que representó una alternativa en cierto momento. Elementos que son propios también del bandolerismo social.

La reflexión sobre múltiples tradiciones permea las publicaciones de Hobsbawm[45]. Sitúa las tradiciones populares con respecto a la tradición inventada, parece ubicar las primeras como microelementos en el estudio de macroprocesos inventados. La noción de tradición se torna polisémica en busca de explicar acciones políticas desarrolladas a lo largo de los siglos. La forma de ver similitudes entre movimientos de rebeldía de diferentes épocas resulta interesante, aunque reconoce que no siempre es posible explicar cómo se unen procesos tan disímiles.

El sentido que adquiere la tradición para él es de compromiso político, al evidenciar por qué surge o se retoma en el presente, qué pretende mantener o cambiar en la sociedad con su implementación y qué tipo de cultura favorece. Mantiene así el carácter de negatividad implícito al término y la crítica a las formas de movilizar su significado para dominar, al mismo tiempo recrea tradiciones desde abajo, incorporando la posibilidad creativa de la categoría. Declara: “ésta es una bella tarea para los historiadores, ser un peligro para los mitos nacionales” (2000a).

En contraparte, Paul Veyne no profundiza a lo largo de su teoría en la categoría tradición. Expresa ideas generales con relación a que “no existe la Historia ni el <<sentido de la historia>>, la marcha de los acontecimientos (impulsados por

[45] Un comentario que no se puede dejar a un lado es que, tras el bosquejo de las diferentes tradiciones populares, Hobsbawm plantea una reflexión en torno a la violencia contemporánea, que obtuvo ya un lugar en el recuerdo de la comunidad y un espacio en el ámbito político, social y cultural. La violencia ahora existe en plural, en el conjunto de “actos de diferentes grados de violencia que entrañan diferentes clases de violencia” (2013, 194). Lo que vemos, afirma el autor, es una “combinación de vieja violencia rediviva y nueva violencia que empieza a aparecer en situaciones de tensión y crisis sociales” (2013, 197). Difícilmente le encuentra sentido como fenómeno histórico o social, concluye que tal vez se acerca más a una forma de tradición.
Con seguridad refiere a las manifestaciones exhibidas en los medios de comunicación y a expresiones en la fotografía, fotoperiodismo, pintura, música, cine sobre la estética de la violencia y de la hiperviolencia. Sin embargo, nuevamente nos enfrenta a una idea polémica. Tendría que pensarse si es pausible pensar esto como una tradición en cuya barbarie se sostiene una forma de dominación. De ser factible, considerar la dualidad de la tradición y sus implicaciones en el contexto de las violencias en nuestras sociedades actuales.

una locomotora de la historia verdaderamente científica) no transcurre por un camino ya hecho" (1984, 36). Bajo la idea de que la historia es conocimiento desinteresado, asevera que no existen "colecciones de recuerdos nacionales o dinásticos" (1984, 52), estos se imponen con un fin determinado. Por tal motivo rebate la creencia del interés del hombre por su pasado a partir de "el sentimiento nacional, la tradición" (1984, 59), así se instituyó, pero eso no corresponde con la experiencia vivida.

Su concepción de la historia como devenir refuta cualquier valor atribuible a la tradición. Plantea "se trata, en primer lugar, de la incapacidad de formular las verdaderas razones sino a través de símbolos ya consagrados; en segundo lugar, cierta tradición exige que la polémica política adopte siempre formas folklóricas, estereotipadas, tan extrañamente rituales" (1984,134). Sostiene que "se trata sin duda de una demostración de fuerza, cuya violencia estilística sirve para que, bajo las razones superficiales, entren en acción los músculos. Pero, al mismo tiempo, es un deseo de no romper, por prudencia diplomática y para evitar que suceda lo peor, con unas pautas de conducta prefijadas (1984, 134).

En cuanto a los valores comenta: "también responden a una psicología y a una sociología igualmente convencionales", por tanto no son las tradiciones ni la moral los que ayudan a comprender una época. Con ellos se representa algo irreal, Veyne rechaza la teatralización de la tradición y argumenta: "el teatro de la historia obliga a que el espectador experimente pasiones que, por el hecho de ser vividas intelectualmente, sufren una especie de purificación; su carácter gratuito hace vano todo sentimiento político" (1984, 64). La pasión patriótica purifica por su carácter recurrente, asegura: "la historiografía más patriotera puede aparentar objetividad sin demasiado esfuerzo, dado que para construirse el patriotismo no tiene necesidad de falsear la verdad; únicamente se interesa por aquello que lo justifica, y prescinde de todo lo demás" (1984, 60). Esa es la razón por la cual su verdad es decepcionante y reiterativa, "porque enseguida

descubrimos que la historia de nuestra patria es tan fastidiosa como la de las demás naciones" (1984, 64). Rechaza cualquier exaltación del patriotismo.

Su mayor objeción a la tradición es porque dificulta percibir los acontecimientos. Impone una visión y educa sobre ella a través de los siglos:

> cualquier obra tiende inmediatamente a seguir los viejos cauces de una tradición que aparece tan natural que ni siquiera aflora a la conciencia…La explicación histórica entraña una regresión al infinito: cuando abocamos a la tradición, a la rutina o a la inercia resulta difícil determinar si estamos ante una realidad o ante una apariencia cuya verdad se oculta más profundamente en la oscuridad de lo que no es un acontecimiento. (1984, 143).

Veyne critica la postura equívoca adoptada por la historia con relación a la tradición, "no se desprendió nunca de su función social de perpetuar la memoria de la vida de los pueblos o de los reyes" (1984, 191). La preocupación de los historiadores durante mucho tiempo fue por lo que se perdería si no se conservara su memoria, sin pensar en el presente, convirtieron la historia en "una biografía de una individualidad nacional" (1984, 192). Finalmente, recuerda el papel de los fines y el azar en el devenir histórico, no todo se explica racional o lógicamente, esa es la forma real de la vivencia. Concluye: "la historia no es más que lo que hacemos de ella; no ha dejado de cambiar, pues su horizonte no es eterno" (1984, 238).

Sin duda alguna sus argumentos tienen puntos de encuentro con los de Benjamin y Hobsbawn en cuanto a la negatividad de la tradición dominante o tradiciones inventadas como el nacionalismo, es una forma de condensar y difuminar en el discurso el carácter conflictivo de la historia; la invención por parte del Estado hace uso político de las tradiciones y eso dificulta percibir los acontecimientos en su complejidad. Mas, a diferencia de ellos, omite la existencia de una multiplicidad de tradiciones populares, las cuales amplían las tramas de la historia y recuperan la experiencia social y cultural, los fines o

anhelos de una comunidad y la imprevisibilidad en la historia; las tradiciones populares pueden ser una forma de recuperar los acontecimientos abortados, oscurecidos o vagamente enunciados en la historia, de resignificarla.

Una síntesis de los planteamientos de los autores en torno a la tradición se expone en el cuadro 2.

Cuadro 2. Acercamiento a la tradición

Teórico	Concepto	Propuesta	Tradiciones
Walter Benjamin	Es una forma de transmisión cultural	Liberar la cultura de la herencia dominante Luchar contra la dominación del discurso histórico Desarticular la tradición dominante Construir la tradición revolucionaria	Dominante Revolucionaria
Erick Hobsbawm	Práctica cultural invariable, ritual, con lazos sociales en el pasado	Analizar críticamente la tradición inventada Entender en qué condiciones se consolida Construir las tradiciones populares Reflexionar qué tipo de cultura favorecen Evidenciar qué se mantiene y qué cambia en la sociedad	Inventada De los bandidos Guerrillera De la gente común De los estudiantes
Paul Veyne	Es una colección de recuerdos nacionales	La tradición oculta o falsea el acontecimiento Develar el teatro de la historia Multiplicar las tramas de la historia Recrear diferentes experiencias vividas	Nacionalista

Fuente: Elaboración propia

El punto común en las tres teorías es la necesidad de rechazar la tradición dominante y recuperar la experiencia de vida en un proceso histórico. Los puntos de convergencia entre Benjamin y Hobsbawm son la concepción de discontinuidad y de múltiples tradiciones, así como la articulación de las dimensiones histórica, cultural y social en la tradición.

De lo anterior se deduce cómo se entiende hoy la tradición: *como una práctica cultural dinámica, expresa lo permanente y los cambios sociales y, mediante ello, problemas no resueltos en la historia de nuestro país. Es un concepto histórico, cultural, social y político. De tal manera, posibilita la crítica social.* Es un proceso complejo de transmisión de la historia y la cultura que reelabora lo conocido y posibilita crear significados desde varios lugares. Las tradiciones se

construyen, actualizan y resignifican conforme a fines políticos, pero no son ajenas a lo impensable, al azar.

Expresión cinematográfica de la tradición

Los planteamientos revisados se concibieron con referencia a la tradición en los estudios históricos escritos, no son fácilmente equiparables a lo que vemos en cine, sus vínculos no son directos. Sin embargo, invitan a la reflexión sobre la propuesta histórica y cultural en una película desde varios puntos de vista.

La tradición actúa como mediación en la construcción de la historia y la narración cinematográfica. Así es viable observar una película donde:

- se conserva la tradición dominante al legitimar una postura política en una época
- se cuestiona una tradición dominante, para apelar a otra de igual carácter, simulando un cambio positivo en la forma de vida, lo cual no siempre es así
- se reconoce otras formas de tradición popular
- se rescatan tradiciones en apariencia dominantes, que tienen la posibilidad de ser germen de la agitación social en un momento histórico

Estas expresiones se pueden encontrar en forma aislada o combinadas, como se verá más adelante en la filmografía. Al igual que lo hace con la historia, *una película puede reforzar, interrogar, refutar o ironizar una tradición dominante o inventada, o reconstruir tradiciones populares.* O quizá la filmografía histórica sólo simula arrancar de la apariencia la historia y la tradición, ese es un punto crucial a discutir en la investigación.

Además desde el enfoque de multiplicidad *se puede discutir la posibilidad de identificar diferentes tradiciones del cine mexicano en su historia*. Previo a ello,

se revisarán algunos aspectos teóricos sobre el vínculo entre historia y cine, que se enriqueció con el desarrollo de las vanguardias historiográficas.

La ficción cinematográfica

El interés de esta sección es reflexionar cómo se articulan historia y ficción en una película. La revisión de los estudios sobre el tema ayudará a comprender las posibilidades de elaboración de la filmografía histórica.

La articulación entre historia y cine tienen una amplia trayectoria de estudio desde diversas disciplinas: estética, historia, psicología, sociología, comunicación, literatura, política, filosofía, etc. Algunas líneas de investigación se explican en forma breve en el anexo 1, donde se comentan los aportes de algunos autores reconocidos en el tema.

En el campo de estudios históricos se concibe a la cinematografía, de entrada, como medio de registro de la historia. Aquí se sitúan los estudios de Marc Ferro, historiador de la Escuela de los Annales, que traslada las concepciones de esa corriente al debate cinematográfico[46]. Se revisarán algunas de sus propuestas en un afán por esclarecer cuáles son los elementos a considerar al realizar una lectura e interpretar filmografía histórica.

Su teoría parte de un cuestionamiento sobre la visión que tiene el cine de la historia, pregunta: "¿se diferencia de las formas escritas que puede adoptar el discurso histórico: la historia general, la historia-memoria, la historia-problema?" (2008, 8). Con la intención de encontrar respuestas, distingue una multiplicidad de formas de aproximación a lo que nombra interferencias entre

[46] Ferro expone de manera sintética (2003) los postulados de la Escuela de los Annales concentrados en dos aspectos principales: buscar la emancipación en la escritura de la historia, eliminando el vínculo dependiente entre historia y poder; y crear una historia-problema, que no sólo enumere hechos históricos, sino explique la metodología para seleccionarlos, para elegir causas, la interrogante que esa selección responde y todo lo que aporte a la demostración lógica en la forma de construcción del problema.

Cine e Historia, sugiere “por ejemplo, en la confluencia de la Historia que se va haciendo, en la de la Historia entendida como relación de nuestro tiempo, como explicación del devenir de las sociedades” (Ferro 1980, 11).

Otra interrogante que plantea y que lo convierte en referencia obligatoria para quienes teorizan respecto a los tratamientos de lo histórico en la cinematografía es: ¿existe una forma de escritura fílmica de la historia? Su respuesta es afirmativa, considera que una película es una forma de narrar o *escritura fílmica* diferente a la historia escrita pero con la misma validez, puede reconstruir la complejidad de un acontecimiento y de las transformaciones en el tiempo a partir de la postura del cineasta, logrando una propuesta original audiovisual e históricamente, con una función social, ayuda así a reconfigurar la historia. Intenta demostrar eso mediante diferentes acercamientos al cine: cómo ver un film histórico, lineamientos generales para el análisis del cine, rescata su valor como fuente histórica, como agente histórico, define una tipología de películas sobre historia y rescata la potencia de la ficción cinematográfica.

Un camino diferente para abordar el cine histórico es mediante la historia misma de una película, entender lo que anticipa o da lugar a una filmación, todo lo que surge durante su realización aporta mucho a la comprensión, “como todo producto cultural, como toda acción política, como toda industria, cada película posee su historia, que es Historia, con su trama de relaciones personales, su estatuto de objetos y personas, en donde se regulan privilegios y fatigas, honores y jerarquías” (1980, 15). Hay aquí una diferencia con los planteamientos anteriores[47], pero en consonancia con la intención de mirar la historia a través del cine.

Una de sus propuestas iniciales fue cómo leer un film. Ferro diferencia dos

[47] Diferencia que resulta tajante con relación a la conceptualización desarrollada hasta ahora en este trabajo si se percibe como un estudio a nivel anecdótico. Aunque quizá Ferro lo pensaba en un nivel complejo, de historiografía del cine.

formas tradicionales de ver cine histórico: una mirada positivista donde se espera una reconstrucción exacta, verídica, con diálogos tomados de fuentes fidedignas y elementos para determinar su autenticidad; o una lectura ideológica, donde el tratamiento remite a representaciones del pasado y evidencia relaciones de poder. Ambas son limitadas, sugiere avanzar a una lectura crítica y en contexto, para distinguir claramente las características de la sociedad a la que refiere la producción y, por otro lado, las particularidades de la sociedad donde se recibe el filme, ya sea del mismo u otro espacio.

La forma de lectura que sugiere como metodología general es desglosar lo explícito e implícito en el discurso de la película, los tipos de secuencias, tipos de relatos separándolos como intrigas independientes, los polos que maneja, el sistema de valores que representa, considerar la intención de los autores y cómo fue acogido el film. De ello se deduce lo que el cine reivindica o provoca. En tanto la historia no suele conservar más que aquello que legitima el poder de los que gobiernan, es necesario develar los rasgos tradicionales.

Desde su enfoque histórico el análisis de lo que denomina un film de montaje (no documental o de ficción) tiene dos etapas. Primero está la crítica de documentos, en un intento por valorar el film histórica y socialmente bajo la crítica de autenticidad, identificación de los vestigios y análisis (elementos extra cinematográficos). Luego el análisis de la realización cinematográfica: imágenes, montaje, sonido, efectos, etc., para identificar la intención del cineasta. Sin embargo, Ferro considera que los directores no son siempre conscientes de ello, “la diferencia es que en la película entran factores no deliberados, no percibidos, no previstos” (1980, 110), el contenido de la película desborda en muchos aspectos. Distingue así dos procesos: una lectura histórica de las películas permite alcanzar “zonas no visibles del pasado de las sociedades; revelando, por ejemplo, las autocensuras y lapsus de su sociedad” (1980, 17); y una lectura cinematográfica de la historia, la cual exige

reconsiderar la concepción del pasado que un historiador tiene[48].

Una premisa central en su obra es “el film es historia”. Una película es en sí misma una fuente, un testimonio, una aproximación socio-histórica autorizada, en tanto representa grupos sociales, formas de vida y comportamientos del pasado. Afirma que el cine “tiene por efecto la desestructuración de todo lo que varias generaciones de estadistas, pensadores, juristas, dirigentes o catedráticos habían logrado estabilizar en hermoso equilibrio” (1980, 26). Al desestructurar, “descubre el secreto, exhibe la otra cara de una sociedad, sus lapsus[49]. Ataca sus mismas estructuras” (1980, 26). Resalta la capacidad del cine de incorporar matices nuevos a la historia, “encierra materia suficiente para una Historia distinta, complementaria, que desde luego no pretende construir una globalidad bonita, ordenada y racional, sino que más bien ha de contribuir a su afinamiento… a su destrucción” (1980, 27)

En sus estudios argumenta que “el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es Historia” (1980, 26). Postula: “aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia” (1980, 26). Así una película muestra cómo el curso histórico es imprevisible.

El autor concibe al film como un agente histórico, porque a pesar de haber sido instrumento de progreso científico, de propaganda, del gobierno y de uso militar, como arte el cine ha buscado su independencia y generar conciencia social y cultural. El cine, argumenta, tiene una especificidad propia, dispone de medios de expresión para sobrepasar condicionamientos de producción,

[48] El propósito de una película será también interrogar la concepción que tienen los espectadores sobre la historia.
[49] Ferro refiere explícitamente a Edgar Morin sobre el tema de la exposición en el cine de las caras ocultas y lapsus de la sociedad, en tanto destruye la imagen del doble que instituciones e individuos se crean en un momento dado.

comercialización, convenciones de género y significados culturales. Es capaz de crear un acontecimiento. Mientras algunos cineastas siguen la cultura y el discurso dominante, otros se oponen e interpretan la historia, refutan lo que se ha dicho del pasado, su film se torna una contribución original, con valor histórico propio. Es un revelador de lo social.

En este sentido, el cine histórico cumple una función social. Aun cuando se trate de películas resultado de la inventiva, que recrean sucesos no históricos, pero precisos, pueden hacer historia. Ferro comenta:

> ya sea una idea motriz que da cuenta de una situación que la sobrepasa, ya sea un marco de acción que ejerce la función de un microcosmos revelador, o también, el análisis de un suceso, una investigación sobre cómo se ha producido, les permite revelar cosas no dichas y mostrar el reverso de una sociedad, desempeñando tal suceso una función reveladora, un síntoma, aunque por su naturaleza no cambia el curso de la historia (2008, 11).

Su propuesta invita a una lectura sintomática de la historia: “uno puede llegar a plantearse si no será precisamente que los hechos no históricos sirven de síntoma y los síntomas permiten conocer las enfermedades, las enfermedades de la sociedad, las enfermedades del poder. Y los males del poder y de la sociedad son historia” (1991, 6). La forma de expresar los síntomas, agrega, “es evidentemente la llave de oro del análisis histórico en cine” (2008, 11).

En ocasiones la visión de la historia implica la dinámica de resistencia, incluye ideas revolucionarias, expresiones sociales expulsadas de la historia escrita, formas de rebelión ante injusticias, de disidencia, combate ante excesos de grupos de poder o extremistas, la contrahistoria. De ahí que el cine es fuente de conciencia histórica. Para Ferro, “en el seno del mundo occidental, en el siglo XX, dicha contrahistoria se expresa también tanto en las películas como por escrito” (2003, 99). En ella se disputan las formas de narración y los

valores, explica “a pesar de su oposición, la contrahistoria y la historia oficial tienen características similares, aunque las ideologías en que se basan sean inversas: en ambas se da prioridad a la narración, a la jerarquización de fuentes, a la obra producida al servicio de una causa” (2003, 100).

Enfatiza que el film integra operaciones para observar la sociedad emisora - receptora, la obra, la relación autores-sociedad-obra y la historia. Porque “la película le pertenece también a quien la ve, que hay tantas películas como personas que las ven y que les corresponde a los que las difunden apreciar las fuerzas que intervienen y saber que cada quien se las apropia en relación con su cultura, con su propia vida” (2005, 59). Además, “la relación entre cine e historia confirma también que la sociedad evoluciona y no necesariamente percibe una película de la misma manera con el paso de los años” (2003, 117).

En la escritura fílmica de la historia, Ferro distingue tres modalidades. Cada una tiene una forma de exaltar la sensibilidad del espectador, considerándolo un sujeto activo. De ahí resultan los tipos de filmes históricos: primero está el de reconstitución histórica, que evoca un acontecimiento o período reconstituyéndolo con rigor, su fin es la difusión de la historia, “es un pasado mediatizado” (1980, 69). En una segunda clase está el film de reconstrucción histórica, donde se retrata el modo de vida, mentalidad, sensibilidad, comportamiento y cultura de la sociedad en una época, expresa la historia social; es testimonio histórico, muestra el contexto del acontecimiento evocado y de la realización del film, también refleja la mentalidad contemporánea, como un museo vivo del pasado. Un tercer tipo es el film de ficción histórica, un relato con base en acontecimientos o personajes históricos cercano a la leyenda o relato novelado, no tiene un enfoque riguroso, en ocasiones es sólo marco general de la ficción. Inicialmente la clasificación resulta útil, pero como él reconoce, los límites entre tipos de película se desdibujan, puede haber

elementos de todos en una cinta, o se subraya alguno según la lectura[50]. Resalta que en el análisis sociocultural todas las películas son objetos documentales, sin importar su tipo o género.

Avanzando sobre el tema, años después Ferro diferencia las películas a partir de tres maneras de escribir la historia, en cada una de ella cambia su función, la narrativa, la forma de escoger las informaciones, la organización global de la obra y el principio que guía la creación. Esta tipología incluye (1991):

- Films de Memoria e identidad. Su función es recuperar el pasado y la pertenencia a él, su forma narrativa es narrativa directa, recoge muchas informaciones, acumula hechos y situaciones en una organización cronológica, guiada por el principio de la pureza.
- Films de Comunicación. Su función es realizar una obra que satisfaga al espectador, la narrativa cuida la tensión dramática no la progresión histórica, selecciona lo que ahora interesa al público, su organización es estética, guiada por el principio del placer.
- Film analítico. Su función es dotar de inteligibilidad los fenómenos históricos, la narrativa explica planteado una cuestión e intentando dar respuesta, se eligen datos explicativos, su organización es lógica y se guía por el principio del poder, de dar una enseñanza.

En ellos hay una gradación de lo no ficticio y la ficción. Se profundiza en esto último al ser el interés de la investigación. El autor no considera que la propuesta de realidad sea semejante a la de la novela, más bien hay que filtrar lo real a partir de la ficción. La verdadera realidad histórica la ubica en “la elección de temas, de los gustos del momento, de las necesidades de producción, de las capacidades de la escritura, de los lapsus del creador” (1980, 40), no en el pasado. Expone que “el cine nos informa acerca de su

[50] Vemos que más allá del rigor en la historia, la intención de difusión es común a todas las modalidades, como también lo es la mediatización del pasado y la evocación de una época.

propia época, es decir, lo que es contemporáneo a la realización de la película, más que sobre la época que intenta representar, cuando se trata del pasado" (2003, 117). En un contexto contemporáneo se actualiza lo pasado y "la elección de su temática pertenece a la época en la cual se filma" (2003, 118), por tanto, un film no sirve sólo para representar la realidad del pasado, ni sólo para referir a lo actual, tiene que incluir ambos.

Sobre el nexo cine-realidad pregunta: "¿qué es un film si no un acontecimiento, una anécdota, una ficción, unas informaciones censuradas, una actualidad que sitúa a igual nivel la moda de invierno y los muertos del verano? ¿Cómo va a aprovechar todo esto la nueva historia?" (1980, 25). Esa es su significación real, la realidad no comunicada directamente sino mediante lapsus, reveladores de lo latente, lo no visible. No puede verse de otra forma, un film surge de lo imaginario[51] histórico, no tiene equivalencia en los discursos instituidos.

Comenta "actualidad o ficción, la realidad que el cine ofrece en imagen resulta terriblemente auténtica; se pone de manifiesto que dicha imagen no corresponde necesariamente a las afirmaciones de los dirigentes, a los esquemas de los teóricos, a los análisis de la oposición, a las conclusiones de los historiadores" (1980, 25). Reitera con ello un factor clave de su teoría: "una

[51] El autor no explicita sus referentes sobre el imaginario, quizá retoma a Edgar Morin quien relaciona el imaginario con las experiencias y acciones humanas al considerar lo real y lo irreal en él, los deseos, temores, sueños, mitos, creencias, la magia y las necesidades, que al enmarcarse en una situación, tiene una intensa participación afectiva. Al hablar del cine, argumenta: "La ficción, como su nombre indica, no es la realidad, o más bien su realidad ficticia no es otra que la irrealidad imaginaria. La capa imaginaria puede ser delgada, translúcida, apenas un pretexto sobre la imagen objetiva. Puede, inversamente, envolverla con una ganga fantástica. A tantos tipos de ficción (o géneros de filme) corresponden otros tantos grados de irrealidad y de realidad. Cada tipo de ficción puede definirse según la libertad y virulencia de las proyecciones-identificaciones imaginarias con respecto a lo real, es decir, a fin de cuentas, según su sistema complejo de credibilidad y de participaciones. Dicho de otro modo, necesidades afectivas y necesidades racionales se unen arquitectónicamente para construir complejos de ficción. Esas necesidades están diversamente determinadas según las épocas de la vida, de la sociedad, de las clases sociales, etc… Al mismo tiempo, las tendencias dominantes de la ficción nos aparecen como otras tantas líneas de fuerzas culturales. Pasamos insensiblemente del plano antropológico al plano histórico y sociológico" (2001, 147).

película, sea cual sea, siempre se ve desbordado por su contenido" (1980, 77).

Contra las inconsistencias atribuibles a la ficción histórica Ferro impugna "los filmes de ficción, el <<cine>>, no ejercen el estatuto del saber, sino el de lo imaginario" (1980, 66). La narración de ficción toma de base pequeños hechos auténticos y los envuelve con recursos cinematográficos. Esos acontecimientos sucedieron, mas se entiende que "no fue todo junto ni en el mismo lugar; en nombre de la unidad de espacio y tiempo y de dramatización se ha hecho un film histórico que es falso… el film como la novela y como cualquier medio de expresión tiene sus reglas, y estas reglas no siempre coinciden con la naturaleza histórica de los fenómenos. (1991: 5). La estructura dramática toma fuerza por lo imaginario y por asimilarse a los sueños[52], lo que en cine histórico es ampliamente criticado, pero el autor responde responde: "como si los sueños no formaran parte de la realidad, como si lo imaginario no fuera uno de los motores de la actividad humana" (1980, 66).

Su enfoque rescata diversas cualidades del cine de ficción:

> La película de ficción presenta, anticipándose a cualquier comparación de fondo, una ventaja práctica sobre el noticiero, sobre el documental: gracias al análisis de las reacciones de la crítica, al estudio de la cantidad de público asistente, a diversas informaciones sobre las condiciones de su producción, etc., cabe la posibilidad de entender al menos algunas de las relaciones de la película con la sociedad, cosa que no siempre puede decirse cuando se trata de noticiarios o de

[52] Industria del sueño es la definición que otorga Morin al cine destacando su posibilidad de reintegrar lo imaginario en la realidad del hombre. El parentesco entre el universo del film y el sueño tiene que ver con los procedimientos discursivos: trastorna los marcos del tiempo y del espacio por dilatación, reducción o inversión; los objetos se amplían, aparecen, desaparecen; hay calma y suspenso. Plantea: "Se pasa del espectador a la imagen, del alma interior a lo fantástico exterior. El universo del cine tiene genética y estructuralmente algo de la magia, y no es la magia; tiene algo de la afectividad, y tampoco es la subjetividad; música, sueño, ficción, universo fluido, reciprocidad macroscópica; términos todos ellos que se ajustan un poco, pero ninguno completamente" (2001:79). El film es para él un complejo de lo real y lo irreal, donde encuentra "una totalidad dialéctica en las formas múltiples. Lo verídico, lo verosímil, lo increíble, lo posible, lo idealizado, lo estilizado, los objetos en sus formas y la música informe, se mezclan según infinitas posibilidades de dosificación" (2001, 150).

películas-documento (1980, 67).

Considera que la diferencia entre ficción y documental es de carácter operativo. Insiste en la realidad social que contiene la ficción, no es de la misma índole a la del documental, plantea:

> debemos advertir que hay no obstante unas zonas de interferencia entre estos dos tipos de películas y que su mutua oposición es menos radical de lo que parece. Está claro, por ejemplo, que todas aquellas películas rodadas en exteriores reciben toda una información documental cuyo cariz es similar al del reportaje, aunque ésta no posea la misma *función* en ambos tipos de película. Dicha información se denominará Museo de la película, Museo de los objetos y gestos, de las actitudes y comportamientos sociales que con frecuencia escapan a la voluntad del realizador (1980, 67).

Cada película posee un valor como documento, sea cual sea su naturaleza aparente. Para Ferro “el cine y sobre todo la ficción, abren un camino real hacia zonas psico-socio-históricas jamás holladas por el análisis de los <<documentos>>” (1980, 68). Las ficciones históricas son por tanto objetos documentales susceptibles al análisis social y cultural.

La ficción autoriza una representación del pasado que no se resuelve con autenticidad, incluye la libertad creativa, “el autor puede subvertir más fácilmente el discurso histórico instituido, sea cual sea su ideología: desde esta perspectiva, logra exponer con mayor desahogo su propia visión del mundo sin que se note” (1980, 139). La libre creación es parte del desarrollo del cine, no es factible pensar el cine de otra manera. Añade, “un estudio social del cine no es únicamente un análisis de las relaciones entre la película, sus productores y el público. Es también la historia de la emancipación del cineasta, quien, con ayuda de la crítica o sin ella, logró poco a poco legitimar su arte y darle un lugar al lado de las demás artes reconocidas” (2003, 109).

Construir ficción tiene una doble ventaja, se difunde la historia y una postura sobre la historia, “permite una mayor facilidad, relativa, de estilizar sin traicionar” (1980, 139). Además va más allá del aspecto estético, “el hombre del cine, se vuelve una *instancia de discurso*, tal como el escritor, el político o el sabio” (2003, 109). Remarca que “no son los historiadores sino los cineastas los que han propuesto una matriz histórica de las prohibiciones que las sociedades han creado” (2008, 163). Han creado una escritura fílmica de la historia[53].

El autor no niega la desventaja que posee el cine de ficción, surge un problema cuando “lo novelesco se convierte en el taparrabo predilecto de lo Político” (1980, 139). Las estrategias para ello son amplias: concentrarse en los detalles oscureciendo lo que hay de fondo en las situaciones; mostrar rebeliones que no cuestionan el orden establecido, sólo los excesos, abusos o injusticias; solamente mostrar los efectos de un acontecimiento, no sus causas; o exhibir la vida majestuosa y resuelta de los contrarrevolucionarios. Entonces es necesario ubicar cómo sostiene las estructuras sociales, analizar el film y la noción de lo histórico que establece.

Finalmente, reconoce las dificultades crecientes al escribir historia ante los fracasos de la descolonización, del liberalismo y del socialismo. A lo cual suma las complicaciones ante el surgimiento de formas diferentes de escritura de la historia: novela, televisión, fresco y el cine. El cine no sólo amplió la historia, ayudo a reconfigurarla, no sin complicaciones.

La aportación de Ferro es la multiplicidad de formas de acercarse al cine, el cuadro 4 las muestra.

[53] El cine en el cual pensaba al recuperar las ventajas de la ficción histórica era el de Eisenstein y la escuela rusa, René Clair, Jean-Luc Godard, Jean Renoir, por mencionar algunos de los cineastas que destaca en su obra. Mas en las últimas décadas Ferro (2003) reconoció que la trayectoria de espectáculo seguida por el cine histórico convirtió la ficción en su eslabón más débil, salvo algunas excepciones, no logro constituirse en un camino real.

Cuadro 3. Interferencias entre cine e historia
La historia en el cine cómo explicación del devenir social
Cada película tiene una historia propia
Cómo leer un film histórico
Lineamientos generales para análisis del cine histórico
El cine como fuente histórica y como agente histórico
La función social del cine
Tipología de películas sobre historia
La escritura fílmica de la historia
El cine de ficción como objeto documental

Fuente: Elaboración propia

Su teoría es relevante por varios motivos: asigna al cine un carácter independiente de la historia escrita; equipara la creación y análisis fílmico a una acción política; explora su anclaje sociocultural; revalora la estética del cine histórico y centra la discusión en el proceso de creación fílmica. Postulados congruentes con algunos fundamentos teóricos revisados, que enriquece con la consideración del cine como práctica cultural. No obstante, su metodología, útil para el análisis histórico, no define del todo cómo acercarse a lo propiamente cinematográfico, en forma vaga remite a la semiología estructuralista.

A partir de lo anterior se puede argumentar que *la ficción* al *vincular pasado y presente revela las condiciones socioculturales y políticas de la época en que se filma. Por tanto, una película puede reforzar, interrogar, refutar o ironizar el pasado y la época actual.*

Una vez revisadas las posibilidades de expresión de la historia, la tradición y la ficción en una película, se tiene una idea más amplia de cómo se construye la trama general o discurso en una película. *Una trama integra líneas narrativas que expresan acontecimientos, condiciones socioculturales y políticas, intrigas, experiencias de vida, el azar y las circunstancias de la época en que se filma.*

Es una composición compleja de huellas disímiles[54]. Algunos elementos propios del discurso cinematográfico abren la posibilidad de reflexionar sobre elementos de la historia escrita, con la reserva necesaria.

Se evidencia además los diferentes niveles de significación de la película a los cuales se accede de manera indistinta según el interés con que se mire. Para leer y comprender la película detallando cómo se muestran o no los supuestos hasta ahora trabajados, es conveniente recurrir a una línea teórica y metodológica de análisis cinematográfico. A partir de ella, se revisarán algunas películas históricas mexicanas.

2. Narrar la ficción

En este apartado se profundizará en el tema de la narración cinematográfica, discutiendo su proceso de elaboración y la manera de interpretar sistemáticamente una película. El propósito es apreciar cómo se construye la narración cinematográfica en una película histórica de ficción.

Conocer las posibilidades de realización de una película y las perspectivas metodológicas para interpretarla remiten al campo del análisis de cine. Los lineamientos para el análisis cinematográfico del corpus de investigación en este trabajo se eligieron con la intención de abordar los diferentes niveles de significación en la reconstrucción de la historia y su anclaje en la tradición mediante la ficción. Factores vinculados a la dimensión cognitiva, en tanto exigen comprensión para alcanzar a ver elementos concretos, relaciones entre acontecimientos, conceptos históricos, símbolos y avanzar hacia una interpretación sintomática. Por tal motivo la decisión fue optar por un conjunto de categorías para el análisis de la forma narrativa.

[54] En un intento por comprender el acercamiento a la historia y a la tradición desde una película, se retomarán estos elementos de la trama para elaborar un cuestionario que guíe la observación e interpretación del corpus.

La propuesta teórico-metodológica de David Bordwell y Kristin Thompson se centra en el estudio de las formas familiares y principios de la realización cinematográfica, a partir de las cuales se puede interpretar una película. Bordwell asegura que estudiar las convenciones o protocolos del proceso de realización permite observar "cómo, cuándo y hasta qué punto significan algo" (1995, 14), lo cual va más allá de una lectura del film. Inicialmente se identificó al autor con la Teoría Cognitiva del cine[55], más adelante su obra se encaminó a una interpretación extensiva de la narrativa y el estilo de una película en el marco del neoformalismo, en colaboración ya con Kristin Thompson.

El postulado central de Bordwell en la teoría cognitivista es: elaborar el significado cinematográfico es un acto mediado. El significado se construye a partir de las indicaciones textuales que están en la película y el espectador alcanza a percibir, se comprenden mediante actividad psicológica y social. Comenta: "los datos sensoriales de un film específico suministran los materiales a partir de los cuales los procesos inferenciales de percepción y cognición construyen significado, los significados no se encuentran sino se elaboran" (1995, 14).

Lo que perciben los sentidos se interpreta mediante el lenguaje y otros componentes mentales y sociales[56]. El autor describe el proceso así:

> Al observar una imagen prestamos atención, hacemos inferencias y realizamos actividades perceptuales voluntarias e involuntarias que deben analizarse y

[55] La Teoría cognitiva plantea que interpretar una película no es un simple registro de datos, se necesita una conceptualización y modelos explicativos singulares. No se puede generalizar. El proceso de revisar datos en las películas, hacer hipótesis y establecer modelos conceptuales o esquemas, depende de las variables culturales locales y de un proceso cognitivo, el espectador transforma a partir de ellas sus percepciones en una interpretación.

[56] La interpretación cambia de persona a persona, se explora un film y se construye una interpretación incorporando diversos significados según el interés propio. Nunca la interpretación agota las posibilidades de una película, siempre habrá quien se acerque a ella de un modo disímil. Asimismo, la interpretación cambia de película a película, cada una tiene una significación diferente aun cuando aborde el mismo tema, enfoque, problematización y género.

> explicarse. Al seguir una narración, hacemos asunciones y nos basamos en esquemas y rutinas para llegar a conclusiones acerca del mundo en el que se desarrolla la historia. Es posible que esto pueda resultar placentero, pero no estamos muy seguros de hasta qué punto. (1995, 296)

Bordwell afirma que para interpretar un film es necesario establecer una hipótesis partiendo de una o varias estructuras referenciales, denomina a cada estructura campo semántico, el cual concuerda con los datos en el film y se relacionan con las preocupaciones humanas en general, "es una estructura conceptual; organiza los significados potenciales en relaciones recíprocas" (1995, 296). Los campos se ordenan sobre esquemas, estos refieren a convenciones o teorías que guían el pensamiento o la acción[57].

Cada espectador tiene diferentes esquemas para explicar una película, al interpretar encuentra correspondencia entre los esquemas y la forma de vida, "la interpretación utiliza como tema básico nuestros procesos perceptuales, cognitivos y afectivos, pero lo hace de un modo indirecto, atribuyendo su 'respuesta' al texto. Comprender una película e interpretarla es incluirla en nuestros esquemas conceptuales, y de este modo dominarlos en mayor profundidad, aunque sólo sea tácitamente" (1995, 283). Aunque puede ser que una película cuestione los esquemas, e incluso amplíe nuestra forma de ver el

[57]El autor explica la diferencia entre convenciones y teorías: las convenciones de razonamiento y lenguaje (reglas empíricas o patrones de acción) proporcionan capacidad inductiva, de manera consciente o inconsciente. "los seres humanos poseen capacidades inductivas que gobiernan la búsqueda cotidiana de sentido, y dichas capacidades desempeñan un papel muy importante en la interpretación de obras de arte" (1995, 23). Las actividades de inferencia pueden ser desde percibir el movimiento, construir vínculos entre escenas o atribuir significados abstractos al film.
Por otro lado, las teorías nos llevan a usar categorías de diferentes tipos para deducir qué quiere decir la película: sociales, afectivas, políticas, comunicativas, cinematográficas, de ficción, los directores, etc. Mediante ellas reconocen cómo se producen los significados.
Los críticos de cine al interpretar aplican también esquemas conceptuales: según el género (convenciones fílmicas), por personificación (otorgan rasgos humanos a personajes, cineastas, el espectador, la narración), de organización textual (a partir de un esquema de núcleo-periferia) o retóricos (a partir del inventio, dispositivo y elocutio).

mundo[58].

El fin de la interpretación fílmica es entonces exponer cómo dice la película lo que dice, cuáles son los procesos con que fue elaborada y qué uso hace de un tema en un contexto social determinado[59]. La manera de narrar y filmar, en su condición de proceso de construcción creativo de múltiples dimensiones. A pesar de la importancia de sus planteamientos, la teoría cognitiva resulta un tanto esquemática, no siempre se puede pensar al interpretar una película en partir de una hipótesis o de esquemas, hay más elementos a considerar [60].

Bordwell y Kristin Thompson retoman algunos de estas formulaciones al construir años después una metodología de estudio de la forma fílmica. La forma es muy cercana al lenguaje cinematográfico, refiere a un conjunto de elementos en relaciones no arbitrarias, con una lógica de organización propia. Cada película tiene una forma fílmica, la cual definen como "el sistema de relaciones entre las partes" (Bordwell y Thompson 2003, 38), todo componente fílmico se integra a la estructura global. Los autores proponen abordar la narración como una forma fílmica, un sistema formal donde los elementos que percibe el espectador tienen una motivación en conexión con otros conforme a principios o criterios para generar respuestas específicas en el espectador. Aun

[58] El autor llega a considerar que quizá esto sea lo mejor de la interpretación, la reflexión sobre nuestros esquemas de comprensión e interpretación. Y seguramente también lo sea la reflexión sobre el proceso que se sigue, porque algunos se guiarán por las indicaciones fílmicas, otros por las hipótesis o por campos semánticos, no es un proceso lineal, es más una cuestión de interés o de aptitud.

[59] Al incluir la relación de la obra con la sociedad, transita hacia las condiciones de creación y recepción, por tal razón se considera una teoría de nivel medio, que incluye lo qué dice la película, cómo lo dice y cómo se usa.

[60] Quizá se parte de una hipótesis cuando se va a hacer un análisis detallado observando varias veces el film, con un propósito prefijado. O al seleccionar una película preestableciendo una idea según el título, imagen o *tráiler,* pero no necesariamente, muchas veces se elige conforme a la oferta disponible al momento. Sobre todo, en el caso de una cinta histórica cuando las cuestiones promocionales distan mucho del contenido del film, enfatizan lo más comercial (romanticismo, violencia, actores) y relegan el tema de la historia. Tampoco aplica esto al cine experimental.

cuando éste no alcance a percibir todos los recursos clave y formas de relación entre los elementos, podrá comprender de forma parcial una narración[61].

Consideran que en el cine forma y contenido son difíciles de separar, cada elemento puede funcionar al mismo tiempo como contenido y elemento formal, puede ser un tema o un modo de relacionar y estructurar lo que se dice[62]. No existe un adentro y un afuera, sino un sistema, "el contenido formal de las películas y nuestras percepciones acerca de él dan significado al tema" (2003, 41). Así, la forma expresa el vínculo entre una película y un espectador: guía su percepción y la identificación con el discurso cinematográfico.

Los elementos formales afectan la experiencia del espectador de varias maneras. Los autores explican que inicialmente generan una sensación global, hacen sentir que todo está allí, ordenado según un sistema audiovisual.

[61] Desde este punto de vista, su propuesta se inserta en el marco de la teoría de recepción de los filmes, pero a diferencia del análisis comunicativo, no concibe la película como una representación, ni como una estructura cerrada, o como un texto susceptible de lectura, sino como un proceso en el cual se selecciona, dispone y traduce material para producir una serie de efectos en el espectador. La película es una experiencia de sugerencias que inducen a un sujeto activo a elaborar cognitivamente lo que ve, partiendo de sus capacidades perceptivas, conocimiento previo y experiencia, además del material y la estructura del film. Su teoría tiene un enfoque estético, plantea un conjunto de supuestos sobre las características narrativas y de estilo que suelen repetirse en las obras, con base en los postulados del formalismo ruso, por lo cual se le ubica a los autores como representantes del neoformalismo.

[62] Sobre la conjunción entre contenido y forma Jean Mitry estableció que el uno no existe más que por la otra. Al definir el contenido, explica cómo en un film la intriga es el pretexto que permite vincular acontecimientos y, de esos acontecimientos se desprende el tema, "el <<contenido>>, en el sentido amplio de la palabra, es por tanto, la intriga y el tiempo a un tiempo. Es el conjunto de hechos *significantes*, y no la historia reducida a un esquema dramático cualquiera, o a intenciones no formalizadas" (1998, 453). La forma la define como "la estructura dada al encadenamiento de estos hechos, con vistas a expresar lo que esos hechos no podrían expresar sin su mediación; es lo que daría a esos mismos hechos otro sentido distinto si fueran formalizados de otro modo" (1998, 453).
Para que una obra sea "plena y suficiente", la forma tiene que valorizar un contenido que la justifique y para cuya expresión fue creada. Agrega: "e*l problema consiste en crear una forma a la vez necesaria y suficiente, que dé a la idea elegida su sentido acabado, permitiéndole realizarse en una significación original, haciendo de una simple virtualidad algo realmente existente"* (1998, 456). Aclara que "la forma, por supuesto, no crea al objeto representado ni la historia que cuenta; no crea el contenido. Pero sí crea las significaciones, y gracias a ello determina el sentido de ese contenido. El valor del sujeto, es decir, *lo que es expresado o significado por un objeto o por una historia a través de una forma*, depende de ella totalmente" (1998, 456)

Después crean implicación, sugieren una forma de oír, ver, sentir, pensar algo similar o muy diferente a sus hábitos. Originan también expectación, al conjugar curiosidad, suspenso y sorpresa" (2003, 60), o conflicto si no se cumplen, se satisfacen lentamente, se demora su cierre, o pueden llevar a sacar conjeturas anticipadas, lo interesante es cómo emerge una actividad intelectual o emocional[63]. Además incide en las emociones, ya sea que hablemos de emociones representadas en la película (son parte del sistema y nos adentran a la subjetividad de los personajes), o de la respuesta emocional del espectador de satisfacción o rechazo. El carácter dinámico de la forma tiene estrecha relación con la infinidad de respuestas y actividad que genera: se constituye como acto, pensamiento, sentimiento y, tal vez diálogo.

El espectador elabora significados de diferentes tipos que le permiten comprender y luego interpretar. La tipología de significado sugerida es: a) del mundo concreto, cuando refiere a elementos precisos (espacio, tiempo, características), reales o ficticios, que facilitan la comprensión; b) conceptuales, si explicita objetos o conceptos y su relación con otros elementos formales de la película, abarca su contexto; c) simbólicos, si atribuye significado a lo que la película plantea indirecta e implícitamente sobre una cuestión o temas abstractos, entra ya al orden de la interpretación; y d) sintomáticos, si logra significar lo explícito e implícito como un conjunto de valores disociados, percibe qué los desorganiza y las contradicciones en la narración, interpretados como expresión de las condiciones en que se realiza el film[64].

---

[63] Para los autores "no existe límite al número de maneras en que un filme se organiza. Algunas cintas nos exigirán replantear drásticamente nuestras expectativas. Incluso aumenta nuestro disfrute del cine si aceptamos experiencias poco familiares que ofrecen películas desafiantes en su forma" (2003, 43). Agregan: "cuanto más rica sea nuestra percepción, más profunda y compleja será nuestra propuesta (2003, 45)

[64] Bordwell y Thompson explican que la comprensión se ocupa de los significados aparentes, manifiestos o directos, mientras la interpretación va hacia los significados ocultos, no obvios, aunque no siempre hay claridad en la línea divisoria. El espectador no necesariamente se interesa en todos los tipos de significado o no logrará alcanzarlos dependiendo de las condiciones del momento de ver un film.

Bordwell y Thompson puntualizan que la forma estética no es una actividad aislada, al contrario, el interés que despierta una película tiene que ver con "una tradición, un estilo dominante o una forma popular: algunos de estos elementos serán la constante en distintas obras de arte: a dichos rasgos se les llama convenciones" (2003, 43). Las convenciones norman lo adecuado o inadecuado en una tradición, guían la percepción del sistema formal y las expectativas. En el caso del cine, las expectativas tienden a adaptarse a las convenciones de un género.

Por otra parte, los elementos formales permiten realizar una evaluación crítica de una película, conforme a ciertos criterios. A partir de ellos se entiende al cine como un producto de la cultura, susceptible de valoración bajo los términos de la creación artística[65]. Algunos criterios que mencionan los autores son: de apego a la realidad, morales, de coherencia (si la forma mantiene su unidad), de intensidad de efecto (si cautiva emocionalmente), de complejidad (si atrae varios niveles de percepción al establecer múltiples relaciones formales), de originalidad (si exhibe una concepción o estética diferente con relación a otras películas similares.

Dentro de su sistema, cada película establece principios formales particulares. Estos expresan las posibilidades de relación entre las partes. Bordwell y Thompson identifican cinco principios generales que el espectador puede llegar a percibir en un sistema formal de cine (2003, 51):

- Función. Cada elemento tiene una función o justificación, es un motivo.
- Similitud y repetición. Algunos motivos se repiten en una película para recordar lo que ya se vio y dar estabilidad al discurso. La repetición

[65]Al ser su esencia la creación, no puede valorarse conforme a principios absolutos. sino de forma artística, es decir algunas convenciones muy específicas. Los criterios de valoración son cuestiones de gradación, explican, una película puede ser valorada conforme a un criterio o varios. Este proceso requiere un examen exhaustivo y su fin es llamar la atención sobre el film, reconsiderarla como creación y, en algunos momentos, recuperar obras olvidadas.

puede ser por similitud, duplicación exacta o paralelismo (compara elementos diferentes destacando su similitud).

- Diferencia y variación. Son cambios o contrastes en los elementos, ya sea por oposición, comparación, escala de gradaciones, o variaciones mínimas. Este principio interactúa con el anterior a lo largo del film.
- Desarrollo. Es una estructura de elementos formales similares y diferentes con base en el principio de progresión. Se puede evaluar comparando el principio con el final
- Unidad/desunidad. Existe unidad cuando las relaciones entre elementos son claras, se justifican, no hay omisión. Elementos no motivados o sueltos muestran la desunidad[66].

El espectador percibirá unos u otros de los principios según la película. Los autores examinan la narración como un sistema formal porque lo involucra en forma compleja, el espectador parte de su uso cotidiano de la narración para dar sentido al mundo y, al acudir al cine, se prepara para dar sentido narrativo a una película, "conforme el espectador mira el filme, percibe claves (pistas), recuerda información, anticipa lo que seguirá y casi siempre participa en la creación de la estructura fílmica" (2003, 60). Se compromete en una actividad dinámica.

Tenemos entonces que *la forma narrativa es dinámica, involucra en el reconocimiento del proceso de construcción de una película a partir de principios y convenciones para lograr efectos específicos. Favorece la construcción de significados por parte del espectador para comprender e*

[66] La manera en que los autores yuxtaponen los principios que denomina de similitud y repetición, o de diferencia y variación es inexacta, considerando que esos conceptos son disyuntivos. El interés parece ser enfatizar la forma en que se complementan o se contrastan los elementos formales, lo cual es relevante en el análisis. Gran parte de su metodología la presentan sintéticamente, eso deja dudas sobre las categorías y sobre cómo son operativas. Los utilizaremos intentando explicar cómo se corresponden según las particularidades de cada película. o en su caso, destacando una sola forma de repetición o diferencia en la cinta para evitar confusiones.

interpretar la narración y, mediante ella, el alcance sintomático de los procesos sociales. Ahora se profundizará en las categorías de la narración de ficción.

Construcción de la narración

Para ver en detalle cómo se construye un mensaje fílmico a continuación se avanzarán en el tema de la narración. El interés es precisar los principios y elementos narrativos con los que se juega al realizar una película e interpretarla.

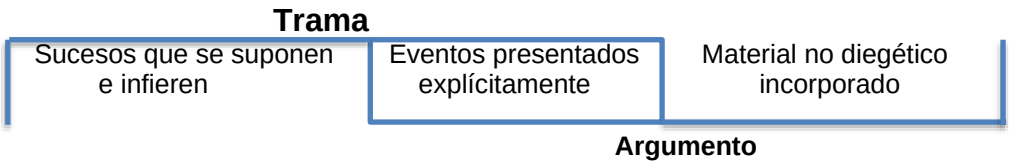
La definición inicial de narración que plantean Bordwell y Thompson es "una cadena de eventos en una relación de causa y efecto que sucede en el tiempo y el espacio" (2003, 60). La narración en tanto sistema, se construye bajo los tres principios incluidos en esa descripción: causa-efecto, tiempo y espacio. Para explicar el proceso, distinguen dos elementos en la forma narrativa:

- Trama (o historia). Es el conjunto de todos los sucesos de la narración, tanto explícitos como los que el espectador infiere. Estos sucesos se desarrollan dentro de un mundo global denominado diégesis (historia contada).
- Argumento (o discurso). Es la forma en que se presenta la información al espectador de manera directa. El argumento se contruye con unidades significativas de forma llamadas secuencias. Puede incluir elementos fuera del orden global de la trama, denominados no diegéticos (créditos, música incidental, edición, sonido)[67].

Los elementos donde convergen trama e historia, así como los que van más allá de una y otra, los esquematizan como lo muestra la figura 1.

[67] Es amplia la discusión con referencia a la consideración del sonido como externo a la diégesis. Para Michel Chion (1997,1993) y Javier Rodríguez Fraile (2001) la producción sonora es un elemento de igual importancia a la imagen, modifica la percepción global del receptor. Aporta una multiplicidad de elementos al cine: acompaña la imagen, genera percepción del tiempo vivido o transcurrido, crea impresión de realidad al incorporar registros perceptivos cotidianos, emotividad, continuidad, exterioriza directa o indirectamente ideas y pensamientos, además de sus cualidades de expresión musical, en sus funciones rítmica, dramática y lírica.

Fig. 1. Narración en una película



Fuente: Bordwell y Thompson (2003,62).

Al ver una película el espectador tiene ante él un argumento, crea la trama en su mente con base en las claves del argumento. La narración se entiende así como un proceso que desde un inicio construye las bases de posibles interrelaciones a distancia entre los cineastas y el espectador. El proceso se crea bajo los principios de construcción narrativa.

En el argumento los *personajes* tienen la función de activar sucesos y reaccionar ante ellos. Son agentes de causa-efecto, sus rasgos de carácter y hábitos tienen un papel causal al narrar. En otras ocasiones es un suceso el que precipita la acción, entonces es la información la que funciona como causa-efecto, prepara la situación para que los personajes se inserten en la narración. En ambos casos, el argumento presenta motivos y consecuencias en forma directa o indirecta, puede ocultarlos o eliminarlos. Por su parte, el espectador ve una película intentando construir la trama mediante causa y efecto, como lo hace en lo cotidiano.

El argumento se organiza además con relación al principio del *tiempo*, ya sea que presente los sucesos cronológicamente o fuera de ese orden, en una temporalidad discontinua. El argumento tiene una duración, selecciona periodos o lapsos importantes de tiempo para presentar la información, puede narrar lo sucedido en siglos, años, días, meses, según se comprima o alargue el suceso. Además tiene una frecuencia temporal, presenta un suceso una o varias veces, repitiendo las acciones en un momento diferente (pasado-

presente o futuro), en nuevo contexto o mediante múltiples narradores para ampliar la información. Existen entonces tres factores del tiempo: orden, duración y frecuencia. El espectador al ver la película construye el tiempo de la trama intentando ordenar cronológicamente la información del argumento, como lo hace en lo cotidiano, asigna una duración y puede captar la frecuencia de los sucesos.

El último principio de construcción es el *espacio*. El argumento expresa generalmente un lugar donde suceden con mayor frecuencia los hechos y otros complementarios. Aunque puede omitirse el espacio, no es algo muy común. El argumento puede llevar al espectador a inferir otros espacios como parte de la trama, más allá de lo visible en la pantalla cinematográfica.

En complemento a esos principios, la narración se construye bajo modelos de desarrollos. Generalmente un argumento parte de un modelo central y tiende a combinarlo con otros. Bordwell y Thompson advierten que no existe un número determinado de modelos, es imposible ceñir el proceso constructivo a ellos, sin embargo, enumeran los más generalizados (2003, 69):

- Modelo orientado a una meta. El personaje tras una búsqueda alcanza un objetivo o situación deseada. Puede ser que desarrolle una investigación (el objetivo es obtener información para aclarar un misterio), que busque un objeto deseado, o se centre en una búsqueda interna del personaje.
- Modelo de cambio en el conocimiento. El personaje aprende algo en el desarrollo de la película, en un momento decisivo adquiere un conocimiento que da un giro al argumento.
- Modelo enmarcado en el tiempo. Destaca alteración del orden cronológico relacionando presente-pasado-futuro, marca un tiempo límite para lograr algo, o repite ciclos de eventos.

- Modelo enmarcado en el espacio. La acción se centra prácticamente en un sólo lugar[68].

El espectador imagina diferentes posibilidades de la trama según el modelo que percibe, aun si no tiene conciencia de ello. El inicio de la película opera como un resumen para la interpretación, el modelo lo anima a forjarse expectativas que el argumento suele detener, satisfacer o defraudar y lleva al punto más elevado en el clímax. En el clímax se limitan las oportunidades de resolución, el espectador experimenta una gran tensión o suspenso, que se libera al llegar a la resolución formal, al final de la trama. Si se trata de una película de final abierto, podrá continuar imaginando variables de la trama. El final cobre importancia en la construcción de significados sintomáticos, revela las tensiones culturales o contradicciones políticas e históricas.

La narración para los autores son todos estos procedimientos. Es “la manera de distribuir en el argumento la información de la trama para lograr efectos específicos” (2003, 71). Y es también “el proceso que momento a momento guía al espectador a construir la trama a partir del argumento” (2003, 71).

Como parte de la construcción narrativa, exponen algunos factores que ayudan a establecer el flujo de información. Primero tenemos el alcance, un recurso que refiere a la esfera de conocimiento de la información, la cual es gradual, va de menor a mayor conocimiento según se trate de una narración ilimitada o limitada. Es narración ilimitada u omnisciente si el espectador sabe algo antes de que suceda o que lo sepan otros personajes diferentes al que generó la situación (en ocasiones el argumento alterna los personajes como

[68] La manera de nombrar los últimos modelos es inexacta, genera confusión porque todas las narraciones de cualquier tipo se sustentan en el tiempo y el espacio, son principios básicos de un relato. Por lo cual se considera pertinente en el análisis incluir sus expresiones sin utilizar la nomenclatura, considerando su utilidad para definir ciertos elementos formales de uso frecuente en el cine histórico.

fuentes de información diferentes), remite a una esfera de conocimientos amplia al mostrar o evocar una visión panorámica. Al contrario, será limitada si restringe la información a lo que un personaje sabe, el espectador se entera del suceso al mismo tiempo o después, así se mantiene activa su curiosidad.

En segundo lugar refiere a la profundidad de la información. La narración juega con el grado de objetividad o subjetividad en el argumento, según su acercamiento a los personajes. Es una narración objetiva cuando se restringe al comportamiento externo de los personajes, es decir a lo que dicen, hace, o no dicen y no hacen. Es una narración subjetiva si se adentra en lo que los personajes ven y oyen, lo cual nombra subjetividad de percepción; o si la narración involucra su mentalidad a partir de pensamientos, memoria, fantasías, sueños, alucinaciones, conforma una subjetividad mental. El efecto en el espectador será menor o mayor identificación con personajes o hechos. Los elementos de profundidad pueden combinarse como parte de la narración global de la película o en fragmentos.[69] Al igual que el alcance, la profundidad aparece siempre en forma gradual, nunca existe en los polos de un espectro.

El tercer factor es el narrador, un intermediario que hace fluir la información. Puede ser personaje, no personaje o una voz narradora incierta (no es clara su pertenencia a un personaje o no). Se mueve en diferentes grados de alcance y de profundidad. El espectador guía sus expectativas por lo que el narrador dice, identifica momentos significativos al recrear la trama.

En síntesis, *la narración se construye a partir de principios generales, principios de construcción narrativa, un modelo de desarrollo y el flujo de la información. Todos los elementos formales de la narración pueden estar presentes o no en una película, explícitos o implícitos, solos o combinados.*

[69] Como en el caso del flash back, que es un ejemplo de subjetividad mental a nivel del argumento, pero al interior de la secuencia retrospectiva es información objetiva. Se destaca esto por ser un recurso común en el cine histórico.

Resulta una teoría interesante porque va más allá de pensar en el perfil del espectador al construir una narración, propone una interacción fluida entre la película y quien la ve. Quizá de manera placentera o no, crea y recrea expectativas cuya posibilidad de satisfacción está abierta.

Convenciones en la narración

En este segmento el interés es explicar el papel que juegan las convenciones en la narración. En vista a repensar cuáles son las convenciones de la filmografía histórica realizada en nuestro país.

Bordwell y Thompson incluyen en la forma narrativa el uso de convenciones. Como se había señalado, las expectativas del espectador tienden a adaptarse a las convenciones del género cinematográfico. Con frecuencia su decisión de ver o no una película tiene que ver con esta categoría, debido a ello es mediante el género que se clasifican las películas para su distribución.

Definen el género como un conjunto de reglas para construir la narración. Se delimita de muchas maneras: por temas comunes en una serie de películas, objetos o decorados, situaciones históricas, estilos de interpretación, efecto emocional en el espectador o patrones argumentales. Los autores afirman: “al parecer ninguna distinción estrictamente lógica puede comprender la variedad de factores que crean los géneros que tenemos” (2003, 95). Son relativamente amplios, muchas veces los directores, espectadores o críticos recurren a subgéneros para describir con más precisión una película, aunque “cualquier categoría contiene casos innegables y también casos dudosos” (2003, 95).

En ocasiones el género se considera una mera fórmula industrial, “que sirve mejor para describir y analizar películas, que para evaluarlas” (2003, 96),

finalizan Bordwell y Thompson. No obstante, esa declaración resulta un tanto restringida y fuera de lugar, porque no se puede olvidar que fue conforme al desarrollo de la cinematografía como emergieron los diferentes géneros, son parte de la historia misma del cine. Sabemos que en su especificidad, cada género con el tiempo se renueva aprovechando las innovaciones tecnológicas y las transformaciones culturales. Aunque mantienen su carácter universal, algunas veces suelen adaptarse al estilo cinematográfico de un país conforme a su contexto cultural o las condiciones propias de la creación cinematográfica. En las últimas décadas se han flexibilizado, favoreciendo el uso libre de mezclas genéricas con el propósito de enriquecer la narración.

Ahora bien, la relación entre género y cine histórico, tema de interés en esta investigación, no ha sido clara. Habíamos apuntado la diversidad de géneros en que se inscribe una película histórica, lo cual a veces genera dudas sobre incluir o no una cinta dentro de este tipo de cine. Inclusive se discute si se puede hablar como tal de un género histórico o no[70]. Temas, objetos y decorados parecen ser el punto de convergencia. Mas adelante se propone una definición considerando los conceptos teóricos hasta ahora revisados.

Otro modo de discutir las convenciones narrativas que propone la teoría de Bordwell y Thompson, es atendiendo su cercanía o distancia con la narración clásica del cine. Pero no ahondaremos en el tema por no resultar conveniente para los fines de este trabajo[71]. Como tampoco profundizaremos en el estilo

[70] Galindo Pérez (2017) discute sobre el género histórico, recupera discusiones de Jorge Lozano, Zunzunegui, Zumalde y concluye que es más preciso hablar de un régimen discursivo.

[71] Los supuestos principales de la narración clásica según Bordwell y Thompson son: la acción surge de personajes individuales, hay claramente un protagonista y un opositor, la motivación es clara, la causalidad determina los cambios narrativos, la temporalidad se subordina a la cadena causa-efecto, el flujo de información prioriza lo ilimitado y objetivo y la clausura final es fuerte. Su sugerencia es ver si una película trata de recuperar estas convenciones o busca alejarse, según el estilo adoptado por los cineastas.
Esta es una forma esquemática e imprecisa de presentar los rasgos del cine clásico, el cual de entrada ya es difícil de definir y, hasta cierto punto, inaprensible. Por otro lado, al ser el cine histórico mexicano realizado en las últimas décadas en México el corpus de la investigación, se

cinematográfico que, a decir de los autores, interactúa con la forma narrativa[72]. Sólo se anota la definición de ellos: el estilo es el uso que una película realiza del medio, refiere a la puesta en escena (escenario, vestuario, maquillaje, iluminación, actuación), cinematografía (movimiento, perspectiva, óptica), edición y sonido; "cada cinta desarrolla técnicas específicas en formas de modelos. A este uso unificado, desarrollado y significativo de opciones técnicas específicas las llamaremos estilo" (2003, 155).

Su sugerencia es finalmente, segmentar la película en secuencias para facilitar la observación y el análisis fílmico conforme a las categorías y principios de construcción narrativos. Plantean que las secuencias están delimitadas por los recursos cinematográficos, los cambios en ellos muestran los cambios de secuencia, una definición vaga y difícil de manejar en el análisis[73]. Se considera más adecuado realizar el análisis sobre unidades narrativas, es decir se dividirá la película conforme a una unidad de escenas que narran un conflicto dramático o intriga determinando los giros en la narración.

Sintetizando, la narración no es una categoría rígida, es un abanico de posibilidades a usar. Las elecciones que se hagan respecto a la forma narrativa determinan la especificidad de la película y son la expresión de un proceso creativo y compartido por el espectador. Aquí se ubica la importancia de esta propuesta teórica. *Las expectativas del espectador inicialmente se adaptan a las convenciones del género cinematográfico. En el cine histórico, esto con*

---

entiende que difícilmente se puede ubicar dentro de una narración clásica, la mayor parte de las cintas se alejan de ese estilo al adherirse a las nuevas formas de hacer cine.

[72] El análisis del corpus que se realiza en esta investigación se centrará en la narración y mencionará sólo algunas generalidades o cuestiones sobresalientes en cuanto al estilo. Por cuestión de tiempo no es posible cubrir todo.

[73] El término secuencia ha generado una amplia discusión entre teóricos de cine sobre lo impráctico de limitarla al cambio de tiempo, espacio o acción. Esto adquiere aún más dificultad ante la discontinuidad característica de las narraciones en las últimas décadas, a veces se llega a un grado de hiperfragmentación que vuelve muy difícil distinguir secuencias entre desplazamientos espaciales, temporales, acciones paralelas o subsecuencias. Por tanto, la manera de separar las unidades narrativas en los análisis a realizar será a partir de las intrigas.

frecuencia responde a temas comunes, objetos y decorados, efectos emocionales o patrones argumentales. Se relaciona con el tema de las tradiciones, sus simbolismos y su proceso de ritualización y formalización, en tanto manifestaciones de síntesis creativa. No obstante, esto sólo es una parte de la narración y un fragmento en el proceso de construcción e interpretación cinematográfica, no lo es todo.

En la elaboración de la significación que surge del proceso discursivo cinematográfico, son un pilar los conocimientos históricos externos a la expresión cinematográfica. Existen elementos culturales que conforman la experiencia de la historia en el espectador más allá de la narración. Ellos son los que le ayudarán a transitar por los diferentes niveles de significación y tal vez alcanzar una lectura sintomática. Es preciso por tanto ver en forma global una película histórica, articulando los diferentes ejes que la conforman.

Los elementos formales de la narración permiten apreciar de manera sistemática cómo se realizó una película de ficción, e interpretar algunas de las condiciones que favorecen la recuperación de la historia y la tradición en una época determinada. La intención es utilizar como parte de la metodología los elementos de la forma narrativa para generar preguntas guía del análisis en las cintas que integran el corpus de investigación. Se aplicarán las categorías convenientes, no todas. Esto complementa el instrumento de recolección de datos que se utilizará, donde ya se incluyeron también reactivos correspondientes al contenido histórico y de la tradición. La herramienta metodológica cubre así las tres categorías base del trabajo: trama histórica, tradición y narración[74].

[74] En el instrumento de recolección de datos se diferencian los niveles de significación que son posibles de elaborar al interpretar cada una de las tres partes: historia, tradición y narración. El formulario se puede consultar en el anexo 2.

3.Cine histórico de ficción mexicano

Tras la reconstrucción teórica interdisciplinaria, se tienen bastantes elementos para comprender la complejidad del cine histórico. El propósito de esta sección es elaborar una caracterización sobre la filmografía histórica de ficción realizada en nuestro país.

El cine histórico de ficción mexicano refiere a la multiplicidad de historias de México. Narra la historia a partir de una multiplicidad de acontecimientos, sujetos, fuentes, tramas y formas narrativas. En ocasiones se apoya en investigación histórica y de la historiografía, al mismo tiempo, refleja la forma en que se reconfiguran ambas, los acontecimientos, los conceptos históricos, las fuentes y las formas de transmisión. A veces refiere únicamente al pasado, otras construye relatos del pasado desde el presente evidenciando tensiones y el cambio cultural.

Con frecuencia asume un carácter discontinuo. Si en algún momento su función fue conservar los valores sociales y culturales de una época, también ha tendido a expresar las transformaciones en la sociedad. Eso implica un proceso de análisis detallado de la historia escrita y de construcción de la historia fílmica. Una película es ya una interpretación de la historia que hace accesible su comprensión. El espectador participa en el descubrimiento de situaciones, sobrepasando el aspecto mediático y espectacular del cine.

La tendencia predominante en el cine mexicano es el sustento en la tradición, es una práctica ritualizada. El núcleo narrativo que opera en las ficciones y establece el sentido de la historia es el acontecimiento, pero este se sitúa dentro de una tradición que ayuda a sostener la trama. Uno de los recursos principales para evidenciar qué se conserva y que cambia en nuestra sociedad y cultura es apelar a la multiplicidad de tradiciones, la forma de construirlas y

actualizarlas favorece la exposición de problemas sociales y políticos en forma dinámica. La tradición puede ser de carácter conservador, o crítico si revela cómo se establecen relaciones de dominación.

La ficción recrea el carácter sociocultural de la historia al incorporar experiencias de vida. Fusiona la historia y los recursos cinematográficos, la tensión narrativa creada por los temas históricos y su contexto se combina con la presentación de procesos de vida, lazos sociales, valores, censura moral, represiones, sexualidad y violencia. Una película recrea confrontaciones en la vida cotidiana y en coyunturas, como parte de ello evidencia las manifestaciones corporales relacionadas con la miseria, la crueldad, el sufrimiento y la tortura; o vinculadas a la emotividad y el estado mental, refiere a deseos, temores, indignación, vacilaciones, silencios, rencores, luto, recuerdos, sueños, delirios.

Desde las tradiciones, *las películas son una instancia de discusión política*. Su significado no se reduce a lo cinematográfico, vale por lo que atestigua y la forma en que conecta los significados con temas políticos. Construye así una postura, el cineasta asume una posición desde la cual organiza su discurso y el espectador puede tomar una decisión a favor o en contra del mensaje cinematográfico, identificarse con él o rechazarlo, quizá incluso dialogue sobre él con personas de su círculo cercano. Desde la narración, la película tiene la posibilidad de establecer sesgos resignificando la historia y la tradición conforme a fines políticos, recurriendo a la explicitación o ampliación de ciertos momentos, el manejo de algunos por alusión, o la evasión de otros. Eso vuelve al cine un elemento clave de proyectos comunicativos dominantes.

No obstante, posee la facultad de ser *una forma de intervención política*, al incorporar al debate público temas no incorporados en el discurso estatal. Ya sea manifestando el ambiente opresivo, violento y las luchas por el poder en un

momento dado, o reconstruyendo un entorno de resistencia, ruptura de convenciones y búsqueda de la libertad. Razón por la cual es proclive a la censura cuando propone mensajes alternativos a la tradición dominante, reconstruye tradiciones populares o plantea una contranarrativa a los actos de glorificación y conmemoración del pasado. Los cineastas en ocasiones operan bajo limitantes externas a lo propiamente fílmico, en condiciones difíciles, pero otras tantas sortean obstáculos y logran innovaciones.

Las películas históricas tienen un valor propiamente cinematográfico. Si en un momento establecieron ciertas convenciones podríamos decir de género, que las hicieron reiterativas, en las últimas décadas intentan actualizarse conforme a las formas de realización cinematográfica en nuestro país y a los cambios históricos que el país enfrenta. Ahora gran parte de las películas históricas tienen una narrativa y un estilo complejo, en la búsqueda de un mayor número de espectadores. Incorporan hechos reales, simulacros, glorificaciones, misterios o hechos faltantes en la historia a partir de intrigas y la ficción.

La filmografía histórica mexicana se transforma constantemente. Se puede considerar un género cambiante, una forma narrativa muy particular que ha incorporado diferentes tendencias, corrientes cinematográficas y ámbitos culturales. La historia no se puede narrar a partir de principios antiguos, los cineastas han procurado cruzar los límites de categorías binarias, de las condiciones materiales y ampliar los recursos creativos. Revalorizan de manera selectiva el discurso histórico y lo combinan con procesos emergentes nuevos al hacer cine. Eso le da un carácter novedoso y contradictorio al mismo tiempo.

Una película histórica exige ser comprendida. No se puede pensar sólo en términos de verdad, espectacularidad, mediatización, manipulación política, retroceso, bajo presupuesto o mera inventiva. Es necesario que se elaboren diferentes niveles de significación. Con frecuencia el interés de los cineastas

que enfrentan el reto de crear una película histórica es redescubrir el pasado, no expresan el fin de la historia, al contrario, si toda historia se transforma hay que hacerlo evidente desde el discurso cinematográfico, resignificar el devenir de nuestra sociedad.

Desde este punto de vista, *el alcance de una película histórica es amplio, tiene la oportunidad de generar cuestionamientos, incertidumbre y rechazo ante la vaguedad en el tratamiento de un tema*. *El cine se entiende así como un modo de pensar el cambio histórico, político y social*.

Los desafíos del cine histórico mexicano de ficción en el siglo XXI son grandes si se consideran los cambios que atravesó el país. Primero enfrentó la alternancia política del 2000, llegó la segunda alternancia en 2012, ahora estamos en la triple alternancia. Cambios políticos que conllevan políticas sociales y culturales divergentes y, como resultado de las transformaciones, la agudización de problemáticas de toda índole que se pretende ocultar bajo la innovación. Ante eso es necesario pensar cómo se cuenta la historia, surgen nuevas preguntas: ¿cómo se construye una narración con pretensión de verdad que permita comprender las transformaciones en el país? ¿de qué manera se conjugan los elementos fijos con los cambiantes en una película? ¿el cine histórico está superando esquemas ya agotados y se renueva?

4.El marco de las películas históricas mexicanas

Una vez establecidas las características del cine histórico, es prudente reflexionar cómo ciertos discursos que conforman la comprensión histórica en nuestro país, proporcionan los marcos donde se sitúa la creación cinematográfica. Esto ayudará a identificar los acontecimientos abordados por la historia escrita que, más adelante veremos, la ficción histórica incorporó a las películas. En esta especie de epílogo del acercamiento a la historia, que a la

vez es una introducción a los antecedentes del cine mexicano, encontraremos ecos de los conceptos trabajados a lo largo del capítulo.

La revisión tendrá como referente privilegiado el balance que plantea Enrique Florescano Mayet sobre el tema. Su historiografía recupera las propuestas de las vanguardias durante el siglo XIX, se guía por el enfoque de la pluralidad del ejercicio de la historia. Un punto de interés en su obra es la recapitulación de los estudios históricos en México, donde identifica tendencias múltiples que surgen a partir de utilizar nuevas preguntas para acercarse al pasado.

Florescano invita a reflexionar que en la historia de la humanidad los conservadores del relato del pasado han sido cabezas de familia, dirigentes de una tribu, la iglesia, el Estado, la academia, o testigos de un acontecer. Los intereses de ellos son divergentes y sus características difieren de un lugar a otro. Por tal motivo, se encuentra una cantidad amplia de historias que se complementan, en algunos momentos se encuentran y en otros se oponen.

Conforme a las tendencias de investigación en México a lo largo de varias décadas, el autor observa una clasificación de los acontecimientos que se enmarca en cuatro grandes periodos: México Antiguo, Virreinato, el siglo XIX y el siglo XX, a lo cual se agregan los acontecimientos de historia reciente en el nuevo siglo. Los periodos expresan los momentos de transformaciones sociohistóricas del país. Como marco de las visiones historiográficas relevantes capaces de enmarcar los relatos cinematográficos de corte histórico en México, circunscribiremos la reflexión a la panorámica ofrecida por Florescano para ubicar la diversidad de historias de la historia de México.

Periodo del México Antiguo

Para Florescano la historia del México Antiguo tomó interés como área de

estudio en el periodo comprendido entre 1940 y 1965. Lo cual no quiere decir que no existan registros anteriores de esta historia, sino que la tendencia había sido iniciar el conteo histórico a partir de la conquista, por lo cual abrir las formas de acercamiento al México antiguo en forma extensiva tomó su tiempo. El autor sostiene que “el relato que narraba la historia desde los inicios del mundo y su fundación del reino nació con el primer Estado olmeca y adquirió rango canónico con el poderoso Estado teotihuacano. De este canon fundador provienen las otras formas de relatar, reconstruir y transmitir el pasado” (Florescano 2004, 90).

Esta narración se ordenaba por el tiempo - lugar y se concentraba en la aparición de la tierra fértil, el nacimiento de los seres humanos, crónicas de hazañas cometidas por el grupo étnico, la fundación del reino y el registro de los hechos notables realizados por los gobernantes. Los símbolos que difundían eran los del maíz, la fertilidad, abundancia, plenitud, riqueza y vitalidad cósmicos, el sol y la luna, una imagen del reino perfecto. En torno a ellos crearon mitos, monumentos, arquitectura y todas sus expresiones artísticas

El relato del México Antiguo concentra la historia protagonizada por el linaje gobernante, es “la narración histórica de los reinos” (2004, 50), que adopta la forma de anales, con la intención de “propagar la idea de que los gobernantes descendían de los dioses y habían nacido para ejercer el poder” (2004, 51). También incluían las alianzas inusitadas entre reinos. Habla ya de una historia política, erigida como canon histórico de la época clásica.

Biografías, testimonios cartográficos (mapas señalando el movimiento de la gente en el espacio), anales, genealogías del linaje, libros de leyes, calendarios de fiestas y ofrendas a los dioses, libros de ciencias, cantos, son algunos registros históricos del México Antiguo. Toda cultura tenía escribanos para cada

género histórico. Hasta el periodo posclásico la narración del origen del reino y la exaltación de valores identitarios del grupo sigue siendo el modelo de relato.

Con la conquista, última fase del México Antiguo, se cambió al canon cristiano o renacentista de la historia[75]. Florescano comenta que "la desnaturalización de la historia de los pueblos mesoamericanos comenzó con la negación de los artefactos que estos habían inventado para registrar su propia historia" (2004, 95). Las crónicas de la conquista registran la destrucción de bibliotecas y la posesión de libros fue motivo de persecución, castigo por idolatría, tortura y autos de fe. Se decretó que los registros antiguos "no llenaban los requisitos de la verdadera narración histórica" (2004, 116). Entonces la memoria indígena creó otras formas para rescatar el pasado y heredarlo, sobresalen cinco modos de transmisión de mensajes: ritos y ceremonias, imágenes visuales, calendarios, mitos y códices. Al avanzar en los estudios se reconsideró estos registros, podrían competir con la escritura de la historia en otras partes del mundo e incluso, excederla.

Los españoles introdujeron los cronistas de Indias para narrar detalladamente la conquista. En esos tiempos crearon también los Títulos Primordiales, registros donde se vinculan los actos fundacionales de una cultura antigua con el acto fundacional de la conquista. Posteriormente esos documentos se convirtieron, al igual que otros registros históricos, en documentos legales para justificar el despojo y la violencia contra los indígenas.

Por otro lado, los frailes intentaron rescatar la historia de los pueblos asimilándola a la concepción cristiana, con un método histórico-etnográfico. La

[75] La condición plural de las aproximaciones que se proponen desde diversas disciplinas, diferentes momentos históricos, inscripciones culturales divergentes, perspectivas historiográficas variadas y obras diferenciadas, complejiza ordenar las referencias a historiadores sobre estos temas. Para evitar incurrir en yuxtaposiciones, errores u omisiones, a lo largo de toda esta sección se evitará mencionar autores y obras.

multiplicidad de registros de esa época genera una pluralidad de historias. Florescano enfatiza como ésta “recomposición de la memoria indígena ocurre en medio de un quebramiento radical del orden antiguo” (2004, 260).

Los temas más estudiados desde los años 40´s sobre los primeros 1500 años de nuestra historia, son los procesos que impulsaron el desarrollo de la civilización mesoamericana, el lugar de la agricultura en ella, tecnología hidráulica, crecimiento de la población, urbanización, organización social y su relación con la organización política y religiosa de cada época. Así como el desciframiento de códices, de escritura pictográfica, concepciones rituales, ritos, mitología, astronomía, arte y el humanismo en el México Antiguo. Hoy es una de las áreas más creativas aún por explorar.

Periodo del Virreinato

El segundo gran periodo de la historia, en la perspectiva de Florescano, es el Virreinato. Al igual que el anterior, fue relegado bastante tiempo al considerar la crueldad de la imposición de una forma de vida ajena. Se caracterizó como una época de explotación y oscurantismo españoles. La violencia fue un elemento central en su relato, ya sea que refiera a la imposición militar, el sometimiento físico, castigos del Santo Oficio, o la condena española a lo que consideraba la barbarie indígena.

Entre las décadas de 1930 y 1950 fue ampliamente estudiado desde otra perspectiva. Florescano distingue en esta corriente tres vías de acercamiento a la vida novohispana: “el establecimiento de lazos de identidad con la tierra que se habita, el rescate del antiguo pasado indígena para asentar en él la legitimidad de la patria que empieza a construirse y, la creación de símbolos que encarnan los valores propios” (2004, 268).

La primera línea de estudio relata una historia donde cierto sector criollo se identificó con la sociedad indígena en la Nueva España antes o en los inicios del siglo XVIII. Este grupo poco a poco se separó de la cultura española ante las atrocidades que ejercía sobre el pueblo sometido y reconoció las prácticas culturales en el nuevo mundo. Nace así la idea de la patria criolla.

La segunda corriente de relatos considerada por Florescano se centra en los acontecimientos de mediados del siglo XVIII, cuando en el Virreinato se rescata el pasado indígena como la imagen de un país protegido por la divinidad. El vínculo mestizo cobra gran fuerza de representatividad política y cultural para convocar a grupos y clases diferentes, como medida de legitimación. Su característica principal es la formación de lazos de identidad uniendo el antiguo emblema mexicano, el águila, con imágenes traídas de España, como los escudos o la virgen de Guadalupe.

Florescano y otros historiadores estudian la tercera vía de acercamiento de las culturas: la creación de símbolos. Piensa que estos símbolos de identidad "contradicen la historia donde se dice que la cultura española arrasó a la mexicana" (Florescano 1998, 157). Afirma que desde el siglo XVI hasta el fin de la Colonia los grupos indígenas participaron en procesos socioculturales que definen a la Nueva España y a la nación independiente. Y agrega: "no sólo resistieron la cultura invasora, sino que imaginaron los artificios más sutiles para instalar sus propias tradiciones como símbolos representativos de grandes grupos sociales" (1998, 158).

Los estudios sobre el Virreinato abracan temas como las instituciones e ideas fundamentales de la colonia, los archivos, el carácter pluriétnico del virreinato, labor evangelizadora de diversas órdenes, el sistema económico de las haciendas, el comercio exterior, el grupo más poderoso de la colonia: los comerciantes, la Inquisición, las artes, artes menores, la formación espiritual,

pulsiones de identidad y conciencia de los criollos, las mentalidades de los hombres-dioses indígenas, mujeres, familias y grupos marginados, la educación y las instituciones artísticas, mestizaje étnico, social y cultural.

Periodo del Siglo XIX

Florescano aborda la historia del Siglo XIX como el tercer gran periodo de la historia mexicana. Esta etapa adquirió una mayor relevancia en los estudios comprendidos entre las décadas de 1960 y 1980. Se divide en tres fases: la Independencia, la Reforma y el Porfiriato. Partiendo de la consideración de que no hubo fuertes rompimientos en esta secuencia histórica, Florescano asume que no surgieron nuevas fuerzas históricas diferentes a las anteriores, es que se determina no tratarlas por separado como se hacía en décadas pasadas. No hubo disrupción a lo largo del siglo, sino continuidad y aceleramiento de los procesos en un intento de alcanzar la estabilidad del país[76]. En el acercamiento al pasado, al igual que en los anteriores periodos, se enfatiza la historia política.

La primera fase rescata el pensamiento liberal que guía la insurgencia armada y es evidente en documentos como el Acta de Independencia, los Sentimientos de la Nación y la Constitución de Apatzingán. Los liberales reconocen en el pueblo el origen de la soberanía y sientan las bases ideológicas para organizar la cultura nacional: “los principios constitutivos de la nación (autonomía, soberanía, libre determinación, voluntad popular, igualdad), entraron a formar parte de la memoria colectiva” (2004, 288).

Hidalgo y Morelos impulsaron la creación de héroes y símbolos como anclajes políticos y religiosos. Morelos eleva a los dirigentes indígenas como héroes de la patria e “intento fundir el culto a los héroes de la antigüedad indígena con el

[76] Contra su opinión, otros autores consideran que el siglo XIX fue uno de los periodos de mayor ebullición.

culto a los héroes del movimiento insurgente" (2004, 290), colocó el emblema del águila y el nopal en una bandera insurgente. Fray Servando Teresa de Mier, primer cronista de la insurgencia e impugnador de la dominación española y de los proyectos monárquicos e imperiales que amenazan la independencia, enarbola las luchas libertarias. Carlos María Bustamante fue otro periodista insurgente que construyo un panteón patriótico, un mapa heroico y una crónica emotiva de la independencia, creó mitos, ceremonias y símbolos nacionalistas, inspirados en su patriotismo y en su indigenismo histórico, "propuso el 16 de septiembre como día de la independencia nacional y el primer monumento dedicado a honrar la memoria de los héroes de la independencia" (2004, 301).

"Los independentistas de 1821 proclamaron el 27 de septiembre de 1821 el día del nacimiento de la nación y borraron el 16 de septiembre de 1810, así como las efemérides que los primeros insurgentes habían proclamado momentos gloriosos de la gesta revolucionaria" (2004, 310). Iturbide creó símbolos militares: insignias, uniformes, galas, el ceremonial sirvieron para difundir sus programas libertarios, institucionalizó el símbolo nacional de la bandera. Para entonces ya aparecía como sujeto de la narración histórica el Estado nacional.

La historia reciente recupera temas como la descapitalización del virreinato, crisis agrícolas, política de los borbones (secularización y modernización política), ideas de la Ilustración, desarrollo del periodismo, composición de los ejércitos y sus líderes, fases de la insurgencia y fuerzas que los derrotaron.

Por otro lado, los temas que se han investigado sobre el México Independiente refieren a las formas de gobierno y organización constitucional en la independencia, desafíos de los dirigentes, leyes liberales, ascenso constante del ejército, grupos y facciones contendientes, la anhelada paz contra las guerras civiles, las traumáticas experiencias de las invasiones extranjeras, las relaciones comerciales con el exterior y los agiotistas del gobierno, la crisis del

erario, según Florescano (2001). La Guerra de Reforma y la Restauración de la República fueron fases enfatizadas en los primeros estudios sobre el siglo XIX, se glorificaron las reformas y el triunfo liberal, el nacionalismo impulsado por el grupo de Juárez contra el imperialismo y sobre la reforma social. Esto sentó las bases de un relato histórico a partir de las encrucijadas entre liberales y conservadores. No obstante en los últimos años tales temas se han relegado[77].

Con relación al Porfiriato, los temas de análisis histórico considerados desde la visión de Florescano, incluyen la política interior, sociedad, economía y relaciones internacionales, vínculos con la economía internacional (principalmente de Estados Unidos), gobierno centralizado con lazos fuertes en la clase media (hacendados y élites regionales), la agricultura de exportación que establece una diferencia en las regiones del país, proceso de modernización, el apoyo de los intelectuales positivistas al gobierno bajo el lema "libertad, orden y progreso", justificación de la dictadura y el afianzamiento del nacionalismo. En otra vía se abordan conflictos y rebeliones sociales, demandas anarquistas y socialistas.

En los relatos del periodo sobresale el surgimiento de un nacionalismo "mezcla de patriotismo criollo, neoaztequismo, antihispanismo, antiimperialismo, sumado a una búsqueda de costumbres, tipos humanos, paisajes y expresiones artísticas y literarias" (2001, 62). Corriente que mediante el programa educativo vincula la conciencia histórica nacional.

Periodo del Siglo XX

En cuanto a la historia del Siglo XX, en la perspectiva del autor, se centra en la

[77] Aunque Florescano no discute sobre esa postura de desplazamiento del tema, podemos imaginar varios motivos: la crisis de los nacionalismos, la política neoliberal, el incumplimiento de las reformas sociales, la relación de los gobiernos recientes con la Iglesia, o las dificultades del Estado para mantener la paz.

Revolución Mexicana. De 1930 y hasta la década de 1980 la historiografía da cuenta del discurso de los orígenes e identidad de la nación, recupera “un conjunto de proyecciones, símbolos, evocaciones, imágenes y mitos que sus actores, intérpretes y herederos forjaron y siguen construyendo” (2001, 71). Posteriormente, con la política neoliberal y los cambios políticos en el país, el discurso de la revolución se volvió incómodo.

Florescano identifica tres generaciones de estudios del siglo XX: la primera fue contemporánea al acontecimiento, relatada por historiadores que participaron en los hechos o fueron testigo, por lo cual tenían un compromiso directo. La segunda la realizaron historiadores académicos en las décadas de 1950 y 1960 y los temas que abordan son antecedes, origen y desarrollo del proceso revolucionario, al cual se califica de popular, agrarista, nacionalista y antiimperialista, cuyo logro fue derrocar al régimen anterior. La tercera generación, plasmada en las décadas de 1960 y 1970, cuestiona los cambios y resultados de la Revolución, la compara con la Revolución Cubana ante la cual aparece como disminuida, fracasada o traicionada, se le califica apenas como una gran rebelión; esta corriente incorpora la historia oral, la voz de los de abajo, historia militar, las relaciones diplomáticas y económicas con el exterior que influyeron en el proceso revolucionario.

El revisionismo de las últimas décadas del siglo, califica la Revolución como “una lucha entre grupos frustrados de las clases privilegiadas” (2001, 78), donde las masas fueron involucradas en forma intermitente y regional. Los temas que destaca son las fases de los movimientos revolucionarios, diferencias irreconciliables entre caudillos que se reflejan en la Convención Revolucionaria, el aspecto cultural, los intereses extranjeros en la revolución, estudios económicos, agrarios, incorporan relatos sobre los serranos rebeldes, el nuevo Estado revolucionario, la agitación que genera un nuevo nacionalismo reforzado, la violencia, las pulsiones populares ocultas (que había aparecido

desde principios del siglo en la literatura), lo que se ha denominado subsuelo y que “descubre la presencia de una realidad social aplastada por los valores políticos y culturales del Porfiriato” (2001, 104), el nacionalismo en el cine, en la música y estudios sobre el movimiento anarquista.

Quizá una de las conclusiones que es posible derivar de la minuciosa revisión de Florescano es que *el ejercicio de la historia en México es plural, en una multiplicidad de perspectivas, orientaciones ideológicas, métodos y ámbitos contextuales, tanto como en las estrategias de reconstrucción*. Sin embargo, el autor advierte: “la investigación histórica se contaminó de crisis, ciclos, coyunturas y transformaciones económicas, demográficas, sociales y políticas” (2004, 434)[78]. Ahora incluye, tanto “representaciones de la conciencia colectiva (“mentalidades”), como el análisis de la religión, mitos, el poder, desarrollo urbano, el discurso del historiador, los sistemas educativos y alimenticios, el cuerpo, la locura, sexualidad” (2004, 436). La historiografía prefiere la explicación y se interesa “por los sectores populares, por los rincones olvidados de la vida cotidiana y ha incursionado con provecho en la historia de los marginados y de los “pueblos sin historia” (2004, 436).

En la obra de Florescano ya no se analizan los estudios del periodo posrevolucionario, ni la Guerra Cristera o la Segunda Guerra Mundial. Tampoco la etapa del México Contemporáneo donde se inscriben conflictos como el movimiento de 1968, la Guerra Sucia o el Movimiento Zapatista. Acontecimientos que en algún momento la visión dominante de la historia en México consideró aislados, de poco alcance, o simplemente se negaron, a pesar de ello han sido objeto de algunas de las obras más significativas de la historiografía contemporánea, o bien de análisis desde diversas perspectivas que, a pesar de ser polémicas, como toda historia reciente merecen

[78] No quiere esto decir que hay un acuerdo con lo que dice el autor, muchas aseveraciones son sumamente cuestionables, mas no es el interés de este trabajo centrarse en ello, sino tener una noción general de la multiplicidad de historias mexicanas.

consideración especial. No obstante, el panorama de su trabajo revela aspectos clave del desarrollo de nuestro pasado y la pluralidad de voces que integran la historia e historiografía nacional, para lo cual aporta suficiente.

Su obra divulga la relevante apertura alcanzada en la investigación, no obstante, muchos temas y posturas críticas sobre los acontecimientos sólo se conocen en sectores reducidos. *La visión dominante de la historia es la que prevalece y se difunde* mediante programas de la educación básica y media, medios de comunicación y eventos oficiales. En ellos *se minimiza la importancia de ciertos acontecimientos y sujetos históricos que son parte de la historia de la clase popular, al asignarles el carácter de hechos aislados.* Estos son retos a afrontar por las diferentes formas de escritura de la historia, incluido el cine.

Este panorama de multiplicidad de las historias se retoma en el capítulo siguiente al revisar los antecedentes del cine histórico mexicano. Enriquece la observación e interpretación de los temas y las formas de narrarlos en una película de ficción.

A partir del panorama teórico discutido en este primer capítulo, se puede concluir que *un rasgo característico del cine histórico de ficción mexicano es la ampliación de sus posibilidades de expresión al crear un discurso narrativo donde se resignifica la tradición para reflejar la dinámica social y evidenciar la relación entre historia y política. El ensanchamiento del contexto enriquece la trama histórica, le da un carácter cultural. La ficción actúa como instrumento de análisis de las condiciones sociales, políticas, culturales e históricas.*

En el caso de la filmografía de producción reciente, este cambio coincide con los procesos de alternancia en el poder. Se busca recuperar cierta historia, corregir el pasado, modernizarlo, para generar identificación con los nuevos gobiernos, como se verá en los bloques siguientes.

II
Panorama del cine histórico de ficción mexicano

Actualidad o ficción, la realidad que el cine ofrece en imagen resulta terriblemente auténtica; se pone de manifiesto que dicha imagen no corresponde necesariamente a las afirmaciones de los dirigentes, a los esquemas de los teóricos, a los análisis de la oposición, a las conclusiones de los historiadores…
una película, sea cual sea, siempre se ve desbordado por su contenido.
Marc Ferro

La filmografía de ficción realizada en México sobre temas de historia es extensa. La caracterización del cine histórico planteada recupera factores que amplían la comprensión de una película, pero al mismo tiempo complejiza la delimitación de la filmografía. Surge entonces la interrogante de qué películas mexicanas de ficción entran en la categoría de históricas.

Tras un recorrido por diferentes fuentes de estudio del cine mexicano, se ubicaron algunas películas de ficción históricas, no son todas, es una muestra del vasto acervo fílmico mexicano. Aquí se recupera trabajo de campo que consistió en análisis documental en archivos bibliográficos, hemerográficos, centros de documentación y sitios web de instituciones como: la Cineteca Nacional, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, la Filmoteca de la UNAM, el Centro de Capacitación Cinematográfica, el Instituto Mexicano de Cinematografía y bibliotecas universitarias. Implicó revisión de textos sobre historiografía del cine mexicano, anuarios de cine, fichas filmográficas, críticas cinematográficas, exploración de entrevistas en medios con equipos de producción o artístico de películas recientes. Además, observación directa de gran parte de las películas[79].

El primer criterio para la selección de la filmografía fue concentrarse en los largometrajes, para reducir el campo de trabajo y con la intención de analizar obras de características similares. Después se siguieron criterios que explican la manera en que se entiende el cine mexicano en este trabajo: refiere al conjunto de películas que toma como tópico el dominio *histórico*, fueron realizadas por *directores mexicanos* y *registradas como obras mexicanas*

[79] La metodología consistió en plantear la pregunta guía (¿qué películas mexicanas de ficción entran en la categoría de históricas?), buscar referencias pertinentes, obtener datos de las películas, contrastar información en varias fuentes, determinar si la cinta se acerca a la perspectiva teórica de esta investigación y ordenar la filmografía según los acontecimientos que explica. Este proceso se desarrolló a lo largo de ocho meses. En la revisión documental se encontraron variaciones en la información y controversias en los estudios de cine sobre otras referencias bibliográficas o autores, se intentó resolver eso con juicio crítico.

porque el soporte financiero utilizado fue mayoritariamente nacional[80].

En este capítulo el objetivo es reflexionar sobre el vínculo historia-cine-tradición a partir del ordenamiento de la filmografía de ficción histórica mexicana. Para integrar los antecedentes del cine histórico, se revisa la filmografía desde varias perspectivas: la multiplicidad de historias, la multiplicidad de tradiciones y la dinámica en el proceso de transformación del cine. Así se intentará dar respuesta a la pregunta: ¿Cómo reconstruyen las películas históricas la tradición y, al mismo tiempo, una tradición propia del cine mexicano?

1. Filmografía de las historias mexicanas

Una forma común de estudiar las películas mexicanas de ficción es a partir del acontecimiento o periodo de la historia nacional que propone, según la historia escrita. Eso hace viable pensar en una forma de concebir el cine histórico ordenando las cintas según la periodización sugerida por Enrique Florescano. En este apartado el propósito es catalogar la filmografía conforme a los temas de historia que aborda, comentando de forma general cómo es su tratamiento.

En esa periodización es necesario insertar algunas etapas intermedias debido a la existencia de hechos históricos que tuvieron lugar en el convulso siglo XIX o

[80] El apego a estos criterios no es tan exacto en ocasiones, hay un mínimo de flexibilidad. En el caso de algunas películas silentes referidas no siempre son largometrajes, pero se decidió recuperarlas por la importancia que tuvieron en los inicios del cine en México, son películas fundadoras del género histórico.
En cuanto al criterio de filmografía de directores mexicanos, se operó de manera similar en el cine silente, no siempre se encontraron referencias sobre la nacionalidad de algunos directores, pero fueron los iniciadores de la realización cinematográfica en nuestro país. Más adelante se incluyen también películas de directores no mexicanos sólo si se apegan a las siguientes situaciones: fueron codirectores en una película junto a un director mexicano (aparecerán ambos nombres); en algún momento se nacionalizaron como mexicanos (Rodrigo Plá por ejemplo); radicaron gran parte de su vida en México y la mayoría de su filmografía es considerada mexicana (es el caso de Alberto Mariscal, Ramón Peón, René Cardona, Ramón Pereda, Vicente Oroná, Carlos Vela, Miguel Morayta, Arcady Boytler, Joaquín Coss, José Luis Gutiérrez, muchos llegaron exiliados de su país); o bien son reconocidos por sus amplios aportes a la cinematografía mexicana, donde fundaron escuela (como Juan Orol).

posteriores a la Revolución Mexicana y son retomados en la filmografía, cuyo tema requiere ubicarse con precisión, su relevancia requiere un tratamiento separado de otros acontecimientos. También se integra etapas de la historia del México contemporáneo. Bajo ese esquema, es factible pensar en una clasificación de las cintas como lo muestra el cuadro 4.

Cuadro 4. Filmografía por Periodos históricos

Periodo histórico		No. películas	Subtotal	Total
México Antiguo		11	11	
Virreinato		24	24	
Siglo XIX	**La Independencia**	11		
	Primera intervención francesa	2		
	Guerra de Estados Unidos contra México	1		
	La Reforma	6		
	Segunda Intervención Francesa	13		
	El Porfiriato	27	60	
Siglo XX	**La Revolución Mexicana**	155		
	México Posrevolucionario	14		
	Guerra Cristera	12		
	Segunda Guerra Mundial	8		
	México Contemporáneo			
	Movimiento de 1968	21		
	Guerra Sucia	4		
	Movimiento Zapatista	1	215	
Varias etapas		6	6	**316**

Fuente: Elaboración propia

En esta catalogación inicial se observa el énfasis del cine en presentar las luchas libertarias. Ya sea desde la perspectiva de la política del estado o una propuesta alternativa, enfocando un acontecimiento político o uno social, con una postura de rigor histórico o incorporando experiencias de vida, destacando la planeación que favoreció el acontecer o lo fortuito.

Se incluyen películas que explicitan acontecimientos, sujetos históricos o características de una época como tema central. Si la historia aparece en un plano secundario o de fondo, ha sido registrada aquí siempre y cuando se encuentre documentada como histórica por un especialista de cine mexicano.

De tal manera, la clasificación integra el legado de múltiples autores y fuentes[81]. Se recupera también la sugerencia de que “las películas históricas basadas en leyendas nacionales se pueden considerar derivaciones del tema histórico” (De los Reyes 2002, 227), ahí caben leyendas antiguas, coloniales, creencias, supersticiones y diversas formas de acercamiento al pueblo, aunque se verifica el planteamiento visual o temático de la historia.

La descripción del tratamiento histórico de la filmografía es breve, considera los temas y enfoques históricos que es posible identificar, o elementos de la trama de las películas: acontecimiento, sujetos, núcleos de tensión, condiciones sociales, fines, experiencia de vida, el azar y vínculos con el presente.

La filmografía del periodo más antiguo de la historia se presenta en el cuadro 6.

Cuadro 5. Cine histórico de ficción que refiere al México Antiguo

Película	Año	Director
Cuahutémoc (silente)	1919	Manuel de la Bandera
Zitari. El templo de las mil serpientes	1931	Miguel Contreras Torres
Netzahualcóyotl, el rey poeta	1934	Manuel Sánchez Valtierra
Chilam Balam	1955	Iñigo de Martino
Las rosas del milagro	1959	Julián Soler
El jardín de la tía Isabel	1971	Felipe Cazals
Retorno a Aztlán	1991	Juan Mora Cattlet
Desiertos mares	1993	José Luis García Agraz
La Otra Conquista	1998	Salvador Carrasco
Erendira Ikikunari	2006	Juan Mora Cattlet
Epitafio	2015	Rubén Imaz, Yulene Olaizola

Fuente: Elaboración propia

[81] Las referencias corresponden con los estudios y publicaciones detalladas en el Anexo 1, dentro de los apartados de Historia del cine mexicano e Historia en el cine mexicano, cuya bibliografía aparece al final de la investigación. Por su amplitud no es posible enunciarlas a lo largo del texto, en tanto los datos de la filmografía se confrontaron en diferentes fuentes, no se pueden atribuir a un solo autor o fuente. Se encontraron películas cuyo valor histórico no es tanto su contenido, sino el uso de ella que refieren los teóricos para afianzar el sentimiento de unidad nacional ante un conflicto grave, como las amenazas de intervención extranjera. En ocasiones existen variaciones en la información de una fuente a otra, en esos casos se retomaron los datos más reiterados por los autores o los que se consideran adecuados al observar la película. Se advierte el riesgo de incurrir en errores al clasificar las cintas en los periodos, lo cual se ha intentado evitar, pero exige de amplios conocimientos en historia.

Generalmente las películas sobre el México Antiguo presentan una etapa de la vida de las culturas prehispánicas antes de desarrollar el acontecimiento de la Conquista. Algunas refieren a la fundación de los reinos, crónicas y hazañas de los grupos prehispánicos o sus gobernantes, alianzas entre reinos y exaltación de valores identitarios. Incorporan símbolos comunes a diferentes culturas como el maíz, calendarios, el sol y la luna, los guerreros o referencias a la fertilidad. Presentan rituales y ofrendas a los dioses de un grupo prehispánico específico, su mitología, astronomía, medicina, arquitectura, escultura y su lengua, e incluso hay filmaciones en lengua indígena[82]. Suele propagarse la idea de que los gobernantes mexicanos descendían de los dioses, al igual que los españoles o dioses blancos que llegaron a suplirlos. Se sigue así el canon clásico de la historia escrita.

En ocasiones aparecen en las cintas los diferentes registros históricos del México Antiguo y el intento de protegerlos al llegar los españoles y arrasar con los vestigios indígenas. El tratamiento sobre la Conquista militar y espiritual, a veces legitima la violencia de ese proceso histórico. Los sujetos históricos son conquistadores, españoles e indígenas. Aunque en ocasiones puede aparecer un cuestionamiento al canon cristiano, a la sociedad de castas y a la ruptura del orden prehispánico, generalmente es suave o sólo de los aspectos religiosos.

Las películas realizadas en las últimas décadas exponen las formas de resistencia en la batalla por parte de los indígenas y en la imposición culturas. Explicitan los ideales libertarios de las diferentes castas, los cambios en la sociedad (con frecuencia empeoran las condiciones en todos los ámbitos), la ruptura de lazos sociales y su recomposición en forma clandestina o tras una huida, se incorporan historias de vida y el azar. Como vínculo con el presente se incorpora el papel activo de la mujer en la sociedad y en la lucha.

[82] Existen otras películas que de igual manera abordan las culturas prehispánicas, sin embargo, por el enfoque que toman o por las condiciones del momento de su realización, se catalogan como cine indigenista, a pesar de sus referencias a la historia.

Por otro lado, la filmografía sobre el periodo del Virreinato suele presentar la forma de vida novohispana subrayando la conquista cultural, la evangelización por diferentes órdenes religiosas y el desarrollo de la vida en torno al ámbito de la institución clerical, fuera del cual sólo se encontraba castigo. Situación agravada por la crueldad que ejercía el Santo Oficio ante cualquier sospechoso de herejía o de ejercer actos que consideraban barbarie indígena. Algunas películas las vemos en el cuadro 6.

Cuadro 6. Cine histórico de ficción que refiere al Virreinato

Película	Año	Director
Tepeyac (silente) -o El milagro del Tepeyac-	1917	Carlos E. González, José M. Ramos
El cristo de Oro (silente)	1926	Manuel R. Ojeda
Tribu	1934	Miguel Contreras Torres
Cruz diablo	1934	Fernando de Fuentes
Monja, casada, virgen y mártir	1935	Juan Bustillo Oro
Martin Garatuza	1935	Gabriel Soria
Sor Juana Inés de la Cruz	1935	Ramón Peón
La noche de los mayas	1939	Chano Urueta
El secreto de la monja	1939	Raphael Juan Sevilla
El insurgente, el último virrey	1940	Raphael Juan Sevilla
La virgen que forjó una patria -Reina de reinas-	1942	Miguel Contreras Torres
En tiempos de la Inquisición	1946	Juan Bustillo Oro
San Felipe de Jesús -El divino conquistador-	1949	Julio Bracho
El Santo oficio	1973	Arturo Ripstein
Nuevo mundo	1976	Gabriel Retes
Constelaciones	1979	Alfredo Joskowicz
Memoriales perdidos	1983	Jaime Casillas
Redondo	1985	Raúl Busteros
Cabeza de vaca	1991	Nicolás Echeverría
Kino: la leyenda del padre negro	1993	Felipe Cazals
Fray Bartolomé de las Casas	1993	Sergio Olhovich
Ave María	1999	Eduardo Rosssof
El baile de San Juan	2010	Francisco Athié
La carga	2017	Alan Jonsson

Fuente: Elaboración propia

Resalta en estas cintas una reconstrucción de la época muy cuidada, se muestran las instituciones coloniales, la vida en la corte y en comunidades indígenas, el carácter pluriétnico del Virreinato, el mestizaje social y cultural, el papel social de cada casta, la construcción de la arquitectura colonial que va

conformando las urbes, así como expresiones religiosas y artísticas. Los lazos de identidad producto del mestizaje o de la identificación de los criollos con los indígenas, su creciente rechazo a la marginación y explotación de las castas, conforman la imagen de la Patria Criolla. Un aspecto ligado a ella es la necesidad de rescatar lo antiguo como forma de legitimar las imposiciones y los cambios en la Colonia, bajo la idea aún vaga de crear la nación. El uso de símbolos, principalmente de carácter religioso, acentúa aún más el mestizaje en la construcción visual de las películas.

Temas reiterados en los últimos años son el malestar en el virreinato y la política de los borbones. El afán es desaparecer la leyenda negra de la colonia, al argumentar que no todos los españoles eran conquistadores, la mayoría sólo deseaba vivir en un nuevo continente y también llegaba a sufrir discriminación e injusticias. Ese enfoque se inscribe en el marco de la conmemoración de la llegada de los españoles a América y de los festejos de centenarios de la independencia de las repúblicas sometidas.

En películas más recientes se expresan abiertamente las condiciones materiales, núcleos de tensión e ideales de los colonizados. Existen películas que presentan un cuestionamiento a la imposición militar, el oscurantismo, la explotación y la violencia de la evangelización, por lo menos de forma tenue. Otras exhiben la resistencia cultural, expresiones de rebeldía, referencia a incipientes y aisladas luchas libertarias que surgen en diferentes lugares del Virreinato. Movimientos que marcan el final de este periodo histórico.

La historia de inicios del Siglo XIX en el cine desarrolla tópicos como la conspiración de los insurgentes, el estallido del movimiento independentista y el momento del Grito de Dolores. Desde las primeras cintas se resalta la apoteosis de los héroes patrios y el antihispanismo. El cuadro 7 enlista la filmografía.

Cuadro 7. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XIX Independencia de México		
Película	Año	Director
El grito de Dolores (silente)	1907	Felipe de Jesús Haro
1810 o ¡Los libertadores! (silente)	1916	Carlos Martínez, Manuel Cirerol
Conspiración (silente)	1927	Miguel Contreras Torres
¡Viva México! –o Alma Insurgente-	1934	Miguel Contreras Torres
El padre Morelos	1942	Miguel Contreras Torres
El Rayo del Sur	1943	Miguel Contreras Torres
El criollo	1945	Fernando Méndez
La güera Rodríguez	1977	Felipe Cazals
Gertrudis Bocanegra	1992	Ernesto Medina
Hidalgo: la historia jamás contada	2010	Antonio Serrano
Morelos	2012	Antonio Serrano

Fuente: Elaboración propia

Símbolos reiterados en las películas de la Independencia son los conspiradores de 1810, el estandarte de Hidalgo, el repique de campanas, otras banderas insurgentes, los documentos que expresan ideales libertarios (Acta de Independencia, los Sentimientos de la Nación), uniformes militares y los insurgentes que continuaron la lucha.

En algunas ocasiones se incorporan sujetos históricos diferentes a los héroes, como personajes que tuvieron encuentros fortuitos con los insurgentes, lo cual marca su vida y los convierte en luchadores sociales. O bien la coincidencia de ideas libertarias entre los independentistas del país y otros pensadores de la libertad. Sus historias de vida recrean los fines de la insurgencia.

Las películas más actuales narran acontecimientos que marcan la crisis en la última fase del Virreinato, contradicciones en la vida de los héroes, las condiciones en que inició su insurrección, cómo crearon ejércitos del pueblo y el desarrollo de la prensa durante la Independencia para proclamar ideas y triunfos insurgentes. Se muestra así las fuerzas en disputa que derivan en el levantamiento armado, resultado de un proceso de sometimiento en todos los órdenes de la vida. En varias cintas se utilizaron soldados de la Defensa Nacional como extras en batallas y, según consta en los créditos, para realizar

las cintas en ocasiones los cineastas solicitaron asesoría y recurrieron a documentos de diversos historiadores.

La filmografía de varias etapas del siglo XIX refiere a guerras iniciadas por imperios extranjeros contra México, como la del cuadro 8.

Cuadro 8. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XIX Primera Intervención Francesa		
Película	Año	Director
La guerra de los pasteles *La guerra de los pasteles*	1944 1977	Emilio Gómez Muriel René Cardona

Fuente: Elaboración propia

Esta cinta retoma la temática de la primera intervención de Francia en México iniciada en 1938. Su tratamiento fílmico es en el género de comedia musical, de manera que lo histórico no toma fuerza. Se centra en la historia romántica entre la hija de un pastelero francés y dos de sus pretendientes. El núcleo de tensión se vincula con la experiencia de vida y el azar que llevan a una disputa donde el negocio de su padre resulta afectado y él reclama una solución, mas es la felicidad de su hija la que mediará el conflicto. Décadas después hubo un remake de la cinta.

Otra película en torno a la intervención de los extranjeros en México, esta vez provenientes de un país americano, se muestra en el cuadro 9.

Cuadro 9. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XIX Guerra de Estados Unidos contra México		
Película	Año	Director
El cementerio de las águilas	1938	Luis Lezama

Fuente: Elaboración propia

El cine sobre la defensa de México contra intervenciones extranjeras es patriótico y nacionalista, resalta el valor y sacrificio de los mártires que defienden la soberanía del país, o de los gobernantes. Se genera un

sentimiento antiimperialista al incorporar pasajes del ejército al servicio de la patria, la defensa nacional, monumentos, altares a los héroes y canciones populares, elementos que desde las primeras décadas de desarrollo del cine mexicano cobran fuerza como símbolos del cine histórico. Son recursos que acentúan la pretensión de verdad, si bien muestran la historia, funcionan también para atenuar el impacto por la gravedad de los conflictos, la violencia experimentada en la guerra, las pérdidas humanas, económicas y territoriales.

En la guerra contra Estados Unidos se exalta a los niños héroes. Los acompañan en la cinta sujetos históricos como Antonio López de Santa Anna, Nicolás Bravo, Pedro María Anaya y el director del Colegio Militar en esa época. La recreación de las batallas de Churubusco y Chapultepec se enmarca en un melodrama en torno al romance de uno de los niños héores, Agustín Melgar y, el sacrificio de Juan Escutia.

Entre agresiones extranjeras y guerras internas, se llega a la etapa histórica denominada La Reforma. La filmografía de esa etapa está en el cuadro 10.

Cuadro 10. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XIX
La Reforma

Película	Año	Director
El Zarco -o Los plateados- (silente)	1920	Miguel Contreras Torres
Doña Perfecta	1950	Alejandro Galindo
El Zarco	1957	Miguel M. Delgado
Aquellos años	1973	Felipe Cazals, Mario Llorca
Su alteza serenísima	2004	Felipe Cazals
Huérfanos	2014	Guita Schyfter

Fuente: Elaboración propia

Una película que alude a las dificultades durante los gobiernos de Juárez es el Zarco, existen dos adaptaciones cinematográficas de esa obra literaria cuyo centro es el bandidaje social en la época, como apoyo y desafío de los dirigentes del país. Los núcleos de tensión en la historia se recrean mediante experiencias de vida de los bandidos y de la sociedad conservadora a la que los

plateados atacan, se recurre también a la relación sentimental entre sujetos históricos de diferente medio social y anhelos. La fatalidad, la pasión trágica y las contradicciones de los personajes son paralelismo de las dificultades para reconstruir la patria y consolidar una nación mestiza.

En contraparte, la imagen de Benito Juárez como defensor de la soberanía se engrandece en otras dos cintas donde el acontecimiento central es la instauración de las Leyes de Reforma y las ideas nacionalistas en el posterior periodo de Restauración de la República. Si bien la última película privilegia la figura de Melchor Ocampo, Juárez está presente en el discurso todo el tiempo. Ambas narraciones refieren a las transformaciones políticas, el triunfo político liberal sobre los grupos conservadores y muestran la idea de refundación de la nación, con menor o mayor apego a la visión dominante en la historia. El encono y traiciones entre las corrientes políticas antagónicas, es el tópico central de la filmografía, *Doña perfecta* y *Su Alteza Serenísima* lo demuestran.

Un momento posterior de desestabilización deviene de la Segunda Intervención Francesa y la consecuente instauración del Segundo Imperio Mexicano. En el cuadro 11 se enlista la filmografía sobre estos temas.

Cuadro 11. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XIX
Segunda Intervención Francesa

Película	Año	Director
Juárez y Maximiliano -Antorchas de libertad-	1933	Miguel Contreras Torres
La paloma	1937	Miguel Contreras Torres
Guadalupe la Chinaca	1938	Raphael Juan Sevilla
Caballería del Imperio	1942	Miguel Contreras Torres
Mexicanos al grito de guerra	1942	Ismael Rodríguez, A. Gálvez
Una carta de amor	1943	Miguel Zacarías
El jagüey de las ruinas	1944	Gilberto Martínez Solares
El camino de los gatos	1944	Chano Urueta
Sentencia	1949	Emilio Gómez Muriel
El cristo de mi cabecera	1951	Ernesto Cortázar
Furia roja	1951	Víctor Urruchúa
Nocturno a Rosario	1991	Matilde Landeta
Cinco de Mayo: la Batalla	2013	Rafa Lara

Fuente: Elaboración propia

La mayoría de estas películas son narraciones de corte melodramático, hay una relación amorosa conflictiva entre sujetos históricos anónimos de diferentes ideales, su desarrollo es paralelo a los conflictos políticos. Modelo que se convierte pronto en una de las convenciones del cine histórico sea cual sea el acontecimiento, periodo o época abordada. La historia de vida es una metáfora de los núcleos de tensión de la historia. Expresa discordias entre grupos en pugna por el poder, una lucha que a veces toma alcance social, reyertas derivadas de la devoción de la población que refuta el avance de ideas laicas en ciertos grupos. Es también un combate entre el espíritu nacional creciente y la ambición por la expansión territorial, apego o rechazo por un régimen antiguo o por la modernidad. Todos estos factores son fuente de los conflictos internos y externos que el país libraba, difuminados bajo un estilo costumbrista.

En el fondo exhibe la inestabilidad en el país, no se alcanzaba la paz interna, había guerra civil, crisis económica, complicaciones comerciales con el exterior, deuda externa, conflictos que sobrepasan los límites territoriales. La continuidad de las guerras en el México independiente y los problemas derivados de ellas, debilitan la confianza en los gobiernos nacionales, en algunos argumentos una parte de la sociedad piensa en la conveniencia de someter la soberanía y tener un gobernante extranjero a cambio de cierta estabilidad, la paz les era más urgente, marco en el cual prevalecen traiciones y venganzas.

Las películas de esta fase histórica glorifican el triunfo liberal y la figura de Benito Juárez. Era común verlo resolviendo como enfrentar las guerras iniciadas por invasores, tomar decisiones políticas y llamar a la unidad nacional, o a la unidad Panamericana, sus simpatizantes y los chinacos juaristas respondían con prontitud y patriotismo.

Aún en películas recientes se exalta la función del ejército mexicano como

garante de la soberanía. Enfrenta milicias numerosas, capacitadas y armadas, sólo con tropas cuya mejor arma son piedras, palos, machetes y la valentía. Gracias a las innovaciones en la producción y edición cinematográfica, se recrean batallas épicas exacerbando la violencia en el campo de batalla.

La última etapa del Siglo XIX, se retoma en películas visibles en el cuadro 12.

Cuadro 12. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XIX
Porfiriato

Película	Año	Director
Juan soldado (silente)	1919	Enrique Castilla
En la hacienda (silente)	1921	Ernesto Vollrath
Chucho el roto	1934	Gabriel Soria
El Indio	1938	Armando Vargas
Café Concordia	1938	Alberto Gout
En tiempos de Don Porfirio –Melodías de antaño-	1939	Juan Bustillo Oro
Clipperton: la isla de la pasión	1941	Emilio Indio Fernández
Yo baile con Don Porfirio	1942	Gilberto Martínez Solares
El globo de Cantolla	1943	Gilberto Martínez Solares
Porfirio Díaz –o *Entre dos amores-*	1944	Raphael Juan Sevilla
Tú eres la luz	1945	Alejandro Galindo
Bajo el cielo de Sonora	1947	Rolando Aguilar, Raúl Anda
Capitán de rurales	1950	Alejandro Galindo
Si me viera Don Porfirio -El rancho de la discordia-	1950	Fernando Cortés Rodríguez
La rebelión de los colgados	1954	Emilio Fernández
México de mis recuerdos	1963	Juan Bustillo Oro
Las visitaciones del diablo	1967	Alberto Isaac
Yo soy Chucho el roto	1970	Alfredo Zacarías
Longitud de Guerra	1976	Gonzalo Martínez Ortega
Al filo del agua	1977	Rafael Corkidi
Cananea	1978	Marcela Fernández Violante
Ora sí, ¡tenemos que ganar!	1978	Raúl Kamffer
El Valle de los Miserables	1979	René Cardona Jr
El cometa	1999	José Buil, M. Sistach
El tigre de Santa Julia	2002	Alejandro Gamboa
Las vueltas del citrillo	2005	Felipe Cazals
El atentado	2012	Jorge Fons

Fuente: Elaboración propia

Porfirio Díaz, ocupa un papel importante en ellas, se exalta su papel de “héroe de la paz”, su juventud ligada a la milicia, su patriótica participación en batallas donde demuestra valentía e inteligencia militar, sus acciones de apoyo al gobierno de Juárez o el periodo de su dictadura. Algunas películas recrean la

Belle Époque,[83] se contentan con añorar la vida estable bajo su política conservadora, sus lazos con la clase media representada por hacendados y élites regionales, las relaciones internacionales que estableció, el impulso a la modernización el país, la justificación de la dictadura y el apoyo de los intelectuales positivistas. Englobado todo en un ambiente de nostalgia por el pasado, cuando comienza a disolverse el sueño[84].

Los excesos, injusticias y miseria característicos del Porfiriato son cuestionados en otro tipo de cintas donde se exhiben la marginación y dificultades cotidianas, la explotación en las haciendas, violencia y represiones, conflictos sociales e individuales. Contexto semillero de rebeliones e ideas anarquistas y revolucionarias, en el cual se deja entrever el inicio del movimiento maderista.

En muchas de ellas es evidente ya el tratamiento de la sensibilidad, mentalidad y afectaciones de los personajes en un sentido más profundo. En otras de producción reciente, se incorporan referencias a los inicios del cine en la época. Con referencia al periodo del siglo XX, el tema más tratado en películas históricas y en los estudios sobre el desarrollo del cine, es la etapa de la Revolución. La amplia filmografía se enlista en el cuadro 13. Hay filmaciones de enfoques diversos, ideales encontrados, sujetos históricos indiferenciados, a veces se explica el cambio social, otras ocasiones se pondera la experiencia de

[83] *Belle Époque* refiere a la Edad de Oro de París, un periodo de expansión del imperialismo, crecimiento económico y paz previo a la Primera Guerra Mundial. En el ámbito cultural esto se refleja en las corrientes artísticas del modernismo, expresionismo, futurismo y corrientes nacionalistas, el *art nouveau*, el inicio de la radiodifusión y el cine; expresiones donde se fusionan elementos clásicos y populares. La época dorada coincide con el Porfiriato, el sueño porfirista es alcanzar un crecimiento similar y una vida cosmopolita, impulsa la industrialización, el ferrocarril y la modernización. Las figuras de la *Belle Époque* se incorporan a la política mexicana mediante la corriente positivista; en la cultura se impulsan los estudios de historia y antropología para reforzar el nacionalismo, el paisajismo, llega el modernismo, el teatro popular, se moderniza la prensa, la radiodifusión y el cine.

[84] José Joaquín Blanco y Emilio García Riera son quienes introducen el concepto de nostalgia porfirista o sueño porfirista para referir a las películas mexicanas que expresan la remembranza sobre la forma de vida afrancesada que vivió la aristocracia mexicana, cuando el orden de la dictadura se vio quebrantado por las revueltas revolucionarias.

vida y lo fortuito, o la lucha armada.

Cuadro 13. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX Revolución Mexicana		
Película	Año	Director
El cabo primero (silente)	1917	Enrique Rosas
El precio de la gloria (silente)	1919	Fernando Orozco y Berra
El automóvil gris (silente)	1919	E. Rosas, Coss, Canals
Honor militar (silente)	1920	Juan Canals de Homs
Cuando la patria lo mande (silente)	1920	Juan Canals de Homs
Alas abiertas (silente)	1921	Luis Lezama, Ernesto Vollrat
Llamas de rebelión (silente)	1922	Adolfo Quezada
Raza de bronce (silente)	1927	Guillermo Calles
Revolución –La sombra de Pancho Villa-	1932	Miguel Contreras Torres
Enemigos	1933	Chano Urueta
El prisionero 13	1933	Fernando de Fuentes
El compadre Mendoza	1933	Fernando de Fuentes
Rebelión	1934	Chano Urueta
¡Vámonos con Pancho Villa!	1935	Fernando de Fuentes
El tesoro de Pancho Villa	1935	Arcady Boytler
El rayo de Sinaloa – Heraclio Bernal-	1935	Julián Serrano González
Cielito Lindo	1936	R. Gavaldón, Robert Quigley
Judas	1936	Manuel Ojeda
Almas rebeldes	1937	Alejandro Galindo
La Adelita	1937	Chano Urueta
La golondrina	1938	Miguel Contreras Torres
La justicia de Pancho Villa –El gaucho Mugica-	1938	Guz Águila
Con los dorados de Villa –Cabalgata de Honor-	1939	Raúl de Anda
Los de abajo -Con la División del Norte-	1939	Chano Urueta
Resurrección	1943	Gilberto Martínez Solares
Flor Silvestre	1943	Emilio Fernández
Las abandonadas	1943	Emilio Fernández
El ametralladora	1943	Aurelio Robles Castillo
El mexicano –El despertar de una nación-	1944	Agustín P. Delgado
Ente hermanos	1944	Ramón Peón
La leyenda del bandido	1944	Fernando Méndez
Enamorada	1946	Emilio Fernández
Aquí está Juan Colorado	1946	Rolando Aguilar
Cuando lloran los valientes	1947	Ismael Rodríguez
Si Adelita se fuera con otro	1948	Chano Urueta
Tres hombres malos	1948	Raúl de Anda
Pancho Villa vuelve	1949	Miguel Contreras Torres
La negra angustias	1949	Matilde Landeta
Vino el remolino y nos alevantó	1949	Juan Bustillo Oro
Ahí viene Vidal Tenorio	1949	René Cardona
Duelo en las montañas	1949	Emilio Fernández
La mujer que yo perdí	1949	Roberto Rodríguez
Un día de vida -El toque de diana-	1950	Emilio Fernández
Las mujeres de mi general	1950	Ismael Rodríguez
Sentenciado a muerte	1950	Víctor Urruchúa
Memorias de un mexicano	1950	Carmen Toscano

El secreto de Pancho Villa	1954	Rafael Baledón
Las coronelas	1954	Rafael Baledón
El siete leguas	1955	Raúl de Anda
La escondida	1956	Roberto Gavaldón
Así era Pancho Villa	1956	Ismael Rodríguez
Tierra de hombres	1956	Ismael Rodríguez
Los gavilanes	1956	Vicente Oroná Uran
El impostor –El gesticulador -	1957	Emilio Fernández
La cabeza de Pancho Villa –La h*ermandad de las calaveras-*	1957	Chano Urueta
Cielito Lindo	1957	Miguel M. Delgado
Pancho Villa y la Valentina	1958	Ismael Rodríguez
Cuando ¡Viva Villa! es la muerte	1958	Ismael Rodríguez
Carabina 30-30	1958	Miguel M. Delgado
Café Colón	1958	Benito Alazraki
Pueblo en armas	1958	Miguel Contreras
¡Viva la soldadera!	1958	Miguel Contreras
La cucaracha	1958	Ismael Rodríguez
La estampida	1958	Raúl de Anda
El Centauro del Norte	1960	Ramón Pereda
Juana Gallo	1960	Miguel Zacarías
El correo del norte	1960	Zacarías Gómez Urquiza
La tórtola del Ajusco	1960	Juan Orol
Las memorias de mi general	1960	Mauricio de la Serna
La máscara de la muerte	1961	Zacarías Gómez Urquiza
Sol en llamas	1961	Zacarías Gómez Urquiza
Atrás de las nubes	1961	Gilberto Gazcón
La bandida	1962	Roberto Rodríguez
María Pistolas	1962	René Cardona
El corrido de María Pistolas	1962	René Cardona
Nido de águilas	1963	Vicente Oroná Uran
Los cuatro Juanes	1964	Miguel Zacarías
Los hermanos Muerte	1964	Rafael Baledón
Gabino Barrera	1964	René Cardona
La Valentina	1965	Rogelio González
Juan Colorado	1965	Miguel Zacarías
¡Viva Benito Canales!	1965	Miguel M. Delgado
Caballo Prieto Azabache – La tumba de Villa-	1965	René Cardona
Pedro Páramo	1966	Carlos Velo
La soldadera	1966	José Bolaños
El caballo bayo – Caballos de la revolución-	1966	René Cardona
Mi caballo prieto Rebelde	1966	Arturo Martínez
Los hombres de Lupe Alvírez	1966	Arturo Martínez
Lauro Puñales	1966	René Cardona
Un dorado de Pancho Villa	1966	Emilio Fernández
El escapulario	1966	Servando González
Juan Pistolas	1966	René Cardona Jr
Lucio Vázquez	1966	René Cardona
El Centauro Pancho Villa	1967	Alfonso Corona Blake
Valentín de la Sierra	1967	René Cardona
La guerrillera de Villa –Morir por su amor-	1967	Miguel Morayta
El ojo de vidrio	1967	René Cardona Jr.
Vuelve el ojo de vidrio	1967	René Cardona Jr.
El Caudillo	1967	Alberto Mariscal

La leyenda del bandido	1967	Raúl de Anda Jr.
Los recuerdos del porvenir	1968	Arturo Ripstein
La puerta y la mujer del carnicero	1968	Alcoriza, Ismael R. Chano U.
La marcha de Zacatecas	1968	Raúl de Anda
La trinchera	1968	Carlos Enrique Taboada
Reed México Insurgente	1970	Paul Leduc
Emiliano Zapata	1970	Felipe Cazals
La generala	1970	Juan Ibañez
El quelite	1970	Jorge Fons
Sucedió en Jalisco – Pensativa -	1970	Raúl de Anda
La chamuscada –Tierra y libertad -	1971	Alberto Mariscal
Peregrina	1973	Mario Hernández
El principio	1973	Gonzalo Martínez Ortega
La muerte de Pancho Villa	1973	Rafael Corkidi
Valente Quintero	1973	Mario Hernández
El sargento Pérez	1973	Arturo Martínez
Sangre derramada	1973	Rafael Portillo
Simón Blanco	1974	Mario Hernández
La ley del monte	1974	Alberto Mariscal
El tigre de Santa Julia	1974	Arturo Martínez
Las fuerzas vivas	1975	Luis Alcoriza
El rey	1975	Mario Hernández
Carroña	1975	Raúl de Anda
Cuartelazo	1976	Alberto Isaac
Prisión de mujeres	1976	René Cardona
Los de abajo	1976	Servando González
Ronda Revolucionaria	1976	Carmen Toscano
El mexicano	1976	Mario Hernández
Las noches de Paloma	1977	Alberto Isaac
La casta divina	1977	Julián Pastor
Benjamín Argumedo (El rebelde)	1978	Mario Hernández
Persecución y muerte de Benjamín Argumedo	1979	Mario Hernández
Juan Charrasqueado y Gabino Barrera	1980	Rafael Villaseñor Kuri
Cosa fácil	1982	Alfredo Gurrola
La Coyota	1983	Luis Quintanilla
Rosendo Fierro, el correo de Villa	1984	Tito Novaro
Domingo Corrales	1985	Mario Hernández
La venganza de la Coyota	1986	Luis Quintanilla
Zapata en Chinameca – La traición a Zapata-	1987	Mario Hernández
La rielera	1987	Raúl Fernández
Muelle rojo	1987	José Luis Urquieta
Esperanza	1988	Sergio Olhovich
Goitia, un dios para sí mismo	1989	Diego López Rivera
Bandidos	1991	Luis Estrada
Como agua para Chocolate	1992	Alfonso Arau
La sangre de un valiente –El hombre de hierro-	1992	Mario Hernández
Entre Pancho Villa y una mujer desnuda	1996	Sabina Bergman
Zapata el sueño del héroe	2004	Alfonso Arau
El charro Juárez	2007	Fernando Durán Rojas
Chicogrande	2009	Felipe Cazals
Revolución	2010	Varios directores
Marcelino, pan y vino	2011	José Luis Gutiérrez
La cebra	2012	Fernando Javier León

Ciudadano Buelna	2013	Felipe Cazals
Matar extraños	2013	N. Pereda y J. Schulsinger
Apasionado Pancho Villa –Itinerario de una pasión-	2013	J. Bueno, Lourdes Deschamp

Fuente: Elaboración propia

Algunas cintas silentes sobre esta época (y del Porfiriato también) fueron producidas para reforzar la imagen heroica del ejército constitucionalista, su labor de defensa de la patria en caso de una intervención extranjera y se proyectaron con el fin de afianzar la institución militar.

Además, existe filmografía del inicio de la lucha contra Porfirio Díaz y el desarrollo de la revuelta, destaca en ellas temas como las expresiones anarquistas, la Decena Trágica, batallas comandadas por los diferentes caudillos, grupos rebeldes de diferentes regiones y la participación de soldaderas. El foco del argumento puede ser el inicio de este acontecimiento histórico, su desarrollo, una coyuntura o un momento de conclusión parcial. Con frecuencia se narra en forma costumbrista, épica, con un enfoque de continuidad en la historia, pero hay también manifestaciones de la multiplicidad y discontinuidad de la historia[85]. Una gran parte de las películas son melodramas y comedias románticas en el marco de los acontecimientos históricos, acompañadas con frecuencia de corridos y los exponentes de la época de oro de la música mexicana, conforme al nacionalismo cultural.

Otras películas problematizan en torno a temas como el costo social de la lucha, la afectación en la vida en las diferentes clases sociales, la subjetividad de los participantes en batallas, la aprehensión y muerte de los caudillos, parodias sobre su vida, el resentimiento social, la desilusión ante los escasos o nulos logros alcanzados, entre otros tópicos. Diferentes perspectivas que se amplían en esta filmografía son la de los héroes anónimos, los bandidos

[85] La película *Memorias de un mexicano* de Carmen Toscano se registra como documental, mas se incorpora aquí por su relevancia al ser declarada Monumento Histórico de la Nación, revela momentos clave de la historia de nuestro país.

sociales y la participación de las mujeres como revolucionarias.

El acontecimiento de la Revolución se explica por testigos de los hechos a veces. O como una lucha popular, agrarista y antiimperialista con resultados de derrocamiento de la dictadura. Otras ocasiones priorizando los intereses divergentes de los caudillos, de los gobiernos, el nacionalismo y las fases de las acciones armadas. O bien como una revuelta fracasada, traicionada, donde no se lograron cambios importantes en la vida del país.

En el mismo periodo histórico del Siglo XX se ubica la filmografía de la etapa del México posrevolucionario. Algunas cintas se presentan en el cuadro 14.

Cuadro 14. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX
México Posrevolucionario

Película	Año	Director
Luchando por el petróleo (silente)	1921	Elías L. Martínez
El águila y el nopal – o El águila y la serpiente-	1929	Miguel Contreras Torres
Águilas frente al sol	1932	Antonio Moreno
Redes	1936	Emilio Gómez M./Fred Zinnemann
El jefe Máximo	1940	Fernando de Fuentes
Distinto amanecer	1943	Julio Bracho
Rio escondido	1947	Emilio Fernández
El niño y la niebla	1953	Roberto Gavaldón
La sombra del caudillo	1960	Julio Bracho
La Rosa Blanca	1961	Roberto Gavaldón
Lázaro Cárdenas	1985	Alejandro Galindo
Un embrujo	1998	Carlos Carrera
La Ley de Herodes	1999	Luis Estrada
Arráncame la vida	2008	Roberto Sneider

Fuente: Elaboración propia

Un México en aparente estabilidad y desarrollo, en tránsito del caudillismo a la consolidación de las instituciones, que promete erradicar la miseria e inestabilidad producto de las luchas armadas, es el arquetipo de argumentos sobre la etapa posrevolucionaria. Se reconstruye en las películas la urbanización, la superación de la depresión económica y se avanza hacia los inicios del México moderno. El discurso de la revolución está presente en las

cintas, hay referencias a los héroes, los caudillos, los ideales, las promesas de mejora social. Se alude a la conformación de sindicatos y organizaciones gremiales obreras y campesinas como resultado de la lucha armada, a las misiones culturales y educativas propuestas por José Vasconcelos. El contexto del nacionalismo consolida la imagen de identidad de un país libre.

Un tema tratado con diferentes grados de profundidad en la mayoría de las películas es el referido a la industria petrolera, su nacionalización, los conflictos con las compañías extranjeras y el orgullo de la creación de Petróleos Mexicanos (Pemex), símbolo del progreso y del avance hacia un futuro económico promisorio. Es el cambio social el pilar de estas películas.

En otro sentido, algunas narraciones cuestionan la sustitución de las promesas revolucionarias por el oportunismo, recrean cómo se borró la lucha libertaria con la intolerancia y represión ante la crítica, exhiben la manera de silenciar paulatinamente cualquier expresión de rebeldía en el campo o la ciudad. Los sujetos históricos son militares y civiles que conforman un grupo político ignorante, sin preparación o por lo menos voluntad de servicio. La falta de visión para recuperar propuestas, satisfacer necesidades y generar un sistema de gobierno firme, son los temas principales de las películas críticas. Estas propuestas muestran las contradicciones en el ejercicio del poder, corrupción, despilfarro, clientelismo, a lo cual se suma la creación y afianzamiento del partido hasta entonces publicitado como representativo de la revolución, la simulación de una democracia que nunca cuajó. Mediante tales temas se establece un vínculo con problemas persistentes en la actualidad.

En la primera fase del periodo posrevolucionario un conflicto armado rompió el aparente orden alcanzado, la Guerra cristera. La filmografía representativa de ésta se muestra en el cuadro 15.

Cuadro 15. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX Guerra Cristera		
Película	Año	Director
El coloso de Mármol (silente)	1928	Manuel R. Ojeda
Lluvia Roja	1946	René Cardona
Sucedió en Jalisco –o *Los cristeros-*	1947	Raúl de Anda
Miércoles de ceniza	1958	Roberto Gavaldón
Los días del amor –o Los colgados-	1971	Alberto Isaac Ahumada
De todos modos Juan te llamas	1974	Marcela Fernández Violante
La guerra Santa –o la cristiada-	1977	Carlos Enrique Taboada
A paso de cojo	1978	Luis Alcoriza
La seducción	1980	Arturo Ripstein
Padre Pro	2007	Miguel Rico Tavera
Desierto adentro	2008	Rodrigo Plá
Los últimos cristeros	2011	Matías Meyer

Fuente: Elaboración propia

Este tópico fue un tabú en el cine histórico, según refieren los historiadores, aunque no son pocas las cintas del tema, la mayoría de ellas enfrentó censura y son poco conocidas. Avitia Hernández (2006) comenta la existencia de películas que en algún momento se pensó enmarcar en la lucha cristera, pero los cineastas decidieron en último momento ajustar los argumentos cambiando la ubicación temporal de lo narrado hacia la etapa revolucionaria, para evitar desaprobación. Sus estudios en torno al cine consideran que el tratamiento es generalmente anticristero, denuncia las revueltas que rompieron la paz lograda tras la revolución y el fanatismo religioso.

Escasas cintas muestran el punto de vista cristero, bajo el argumento de la libertad de culto. Destacan el ideal de libre albedrío y la renuencia de la población a someterse una vez más, cuando ya había enfrentado los problemas derivados de la revolución, no veían mejora alguna en su vida y lo único que les quedaba era su fe. En ellas se prolonga la violencia, luto, pérdidas materiales y espirituales, resentimiento y traiciones de la guerra, ante el temor de ser considerado cristero. En los últimos años se recuperó tal postura ante el vínculo entre política y religión abiertamente restaurado.

La incorporación de México a la Segunda Guerra Mundial dio origen a un conjunto de películas que se presentan en el cuadro 16.

Cuadro 16. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX
Segunda Guerra Mundial

Película	Año	Director
Espionaje en el Golfo	1942	Rolando Aguilar
Soy puro mexicano	1942	Emilio Fernández
Tres hermanos	1943	José Benavides (hijo)
Cadetes de la naval	1944	Fernando A. Palacios
Cuando escuches este vals	1944	José Luis Bueno
Escuadrón 201	1945	Jaime Salvador Valls
Corazones de México	1945	Roberto Gavaldón
Los crímenes de Mar del norte	2017	José Buil

Fuente: Elaboración propia

En las películas se puede ver el ataque japonés a un buque petrolero mexicano, la declaración del Estado de Guerra por parte del gobierno mexicano a los países del Eje, voluntarios incorporarse al ejército o la marina con patriotismo, actos políticos de apoyo a la decisión del gobierno mexicano, los discursos de unidad de las Américas y de Panamericanismo. Un recurso visual común es el uso de breves secuencias documentales o reportajes en torno a combates entre las potencias. La propaganda de guerra por diferentes medios, en forma directa o implícita, es otro aspecto clave mediante el cual se muestran los núcleos de tensión en la historia y se enarbola el nacionalismo, así como un sentimiento antiimperialista característico de la época.

Los sujetos históricos pueden ser presidentes, diplomáticos, líderes de los ejércitos, las tropas, espías, agentes encubiertos. La narración de la historia es a veces formal y austera, o al contrario sólo como fondo de situaciones casi cómicas. En algunas cintas se exhibe el temor, pensamiento y respuesta de la sociedad civil ante los acontecimientos, en un momento donde parecía que ya nada rompería la estabilidad del país tan pregonada. Este fue el último tema tratado en las películas del periodo posrevolucionario, antes de abordar la historia contemporánea.

La primera etapa histórica del México contemporáneo acerca al acontecimiento del movimiento estudiantil. La filmografía se presenta en el cuadro 17.

Cuadro 17. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX Movimiento de 1968		
Película	Año	Director
El grito	1968	Leobardo López Aretche
Quizá siempre me muera	1970	Federico Weingartshofer
El cambio	1971	Alfredo Joskowicz
Crates	1971	Alfredo Joskowicz
Tómalo como quieras	1971	Carlos González Mornates
Los años duros	1973	Gabriel Retes
La derrota	1973	Carlos González Morantes
Canoa	1975	Felipe Cazals
Rojo Amanecer	1978	Jorge Fons
Bandera Rota	1979	Gabriel Retes
Anacruza	1979	Ariel Zuñiga
Entre paréntesis	1981	Gustavo Montiel
El infierno de todos tan temido	1981	Sergio Olhovich
Bajo la metralla	1983	Felipe Cazals
El nacimiento de un guerrillero	1989	Gabriel Retes
El bulto	1991	Gabriel Retes
Ciudad de ciegos	1991	Alberto Cortés
En el aire	1993	Juan Carlos de Llaca
¿De qué lado estás?	2002	Eva López Sánchez
Borrar de la memoria	2011	Alfredo Gurrola
Tlatelolco, verano del 68	2012	Carlos Bolado

Fuente: Elaboración propia

La difícil situación económica, social y política en México, que las generaciones de jóvenes cuestionan en un marco de convergencia con los ideales de las luchas estudiantiles en boga en otros países, es el tema de las películas[86]. Los acontecimientos recreados son los ideales de la juventud, la lucha social, las represiones políticas, la matanza de Tlatelolco, las desapariciones políticas y los conflictos familiares por evitar que los jóvenes se inmiscuyeran en el problema. Se explican de manera explícita o implícita; se muestran en forma

[86] Si bien *El grito* es un documental, se incorpora aquí por la importancia de la película como testimonio fílmico del movimiento de 1968 desde el punto de vista de su base social: los estudiantes. Y porque sus imágenes han sido utilizadas como guía visual en diversas cintas sobre el tema.

directa o a través de los medios de comunicación, o mediante lo que algunos personajes ven o escuchan desde la ventana de un cuarto. Narran la participación, empatía, temor, indiferencia o rechazo ante los sucesos políticos; o bien expresan el anhelo de libertad de una juventud cercada por una tradición dominante que mantiene una rigidez social asfixiante. Los sujetos históricos generalmente son jóvenes de clase media. También hay algunas cintas donde el movimiento es sólo el fondo de una relación de amor, los integrantes de la pareja son un paralelismo de los intereses y conflictos en juego, el alcance histórico del momento se desdibuja.

Algunos estudios comentan la estrategia narrativa de aislamiento presente en muchas películas[87], con el fin de evidenciar la separación entre vida pública y privada. Argumento con el que se intenta convencer a los jóvenes de no involucrarse en el movimiento, mantener el orden social y las buenas costumbres. El repliegue es a su vez testimonio del sentir de muchos jóvenes quienes después del 68 buscaron un cambio drástico en sus vidas.

Varias de las cintas recrean el cambio cultural alcanzado en la búsqueda de una forma de vida sin ataduras, las esperanzas de libertad y justicia. A veces presentan historias posteriores a 1968 relacionadas con el intento de continuar la movilización social a inicios de la década de 1970, las represiones sufridas, el halconazo y sus consecuencias. Otras películas narran problemas personales tras lo acontecido, expresan la desilusión y desesperanza de los jóvenes ante la forma en que se impuso el orden y se buscó borrar el acontecimiento. La trama histórica con frecuencia explicita la discontinuidad de la historia y es constante la recurrencia al relato de experiencias de vida y el azar. El vínculo con el presente puede tomar la vía de las desapariciones forzadas y del poder contestatario de las nuevas generaciones.

[87] Los recursos utilizados son el confinamiento de los jóvenes por sus padres para evitar su participación en los sucesos, ven los acontecimientos desde la ventana de un cuarto pequeño, en encarcelamiento, o reclusión en un hospital (Rodríguez, 2000).

Durante la década de 1970 continuó en México el activismo político en oposición a los malos gobiernos y contra la incapacidad para satisfacer las necesidades sociales mínimas, tópicos retomados en algunas películas históricas. La filmografía se presenta en el cuadro 18.

Cuadro 18. Cine histórico de ficción que refiere a al Siglo XX
Guerra Sucia

Película	Año	Director
La sucesión	1980	Alfredo Gurrola
El violín	2006	Francisco Vargas
Cementerio de papel	2009	Mario Hernández
Las armas	2013	José Luis Urquieta

Fuente: Elaboración propia

Movimientos sindicales, campesinos, rurales, del magisterio, de ferrocarrileros, los médicos y luchas urbanas nacidas en años anteriores, tomaron fuerza y son recuperados en las cintas. Igual que las acciones políticas y militares emprendidas por el gobierno para detener, encarcelar, asesinar o desaparecer a los inconformes, rebeldes, comunista y guerrilleros, con la firme intención de disolver cualquier movimiento que amenazara la estabilidad y el orden social.

Las películas de esta etapa expresan algunas acciones de las autoridades estatales en el periodo conocido como Guerra Sucia. Explícitamente o como alusión, refieren el apoyo del ejército, los diferentes niveles de gobierno y los medios de comunicación en actos para negar acontecimientos, silenciar voces, ocultar archivos, desaparecer y torturar a activistas e incrementar los niveles de impunidad. La reconstrucción del ambiente opresivo enmarca la resistencia popular y las acciones colectivas, que toman diferentes formas, entre ellas la guerrilla. El vínculo que se establece entre pasado y presente es a partir de la acción militar para intimidar a la población civil y la desaparición de personas.

Sobre la última etapa histórica del periodo del Siglo XXI encontramos una película, se muestra en el cuadro 19.

Cuadro 19. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX Movimiento Zapatista		
Película	Año	Director
Corazón del tiempo	2009	Alberto Cortés

Fuente: Elaboración propia

Tras la represión de diversos movimientos sociales en la Guerra Sucia y después de veinte años de aparente estabilidad en el país, la política mexicana dio un giro al incorporar un sistema pluripartidista, surgió entonces la ilusión de consolidar por fin la democracia. Pero no fue así y los conflictos se agravaron con la economía neoliberal. En respuesta, la década de 1990 vio surgir un movimiento de insurrección que evidenció la marginación y descontento social no superado en México, principalmente en las zonas más apartadas de las ciudades y entre los grupos sociales siempre relegados: los indígenas.

La rebelión armada encabezada por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en contra de la política neoliberal, se pronunció por el reconocimiento de los pueblos indígenas y reclamó el derecho de los mexicanos a transformar el sistema por un gobierno libre y democrático[88]. Tal contexto se alude en la película al recuperar temas como la lucha por construir y mantener en las generaciones la autonomía de la población indígena, la guerrilla, las tradiciones, el lazo social en las comunidades zapatistas y la forma de vida en resistencia. El vínculo con el presente en la trama es el papel de la mujer en la lucha.

Finalmente, existen películas cuyo interés es expresar acontecimientos de diferentes periodos de la historia nacional en torno a un argumento central. En el cuadro 20 se enlistan algunas.

[88] La filmografía de este hecho histórico contemporáneo en documentales es amplia, expresa situaciones, momentos y controversias generadas en el ámbito nacional e internacional.

Cuadro 20. Cine histórico de ficción que refiere a varios periodos históricos			
Película	Año	Periodo	Director
El joven Juárez	1954	Siglo XIX	Emilio Gómez
Pafnucio Santo	1976	M. Antiguo, Virreinato, S. XIX-XX	Rafael Corkidi
¡Viva México y sus corridos!	1987	Virreinato, Siglos XIX y XX	M. Hernández
Cuentos de hadas para dormir cocodrilos	2002	Siglo XIX, Siglo XX	Ignacio Ortiz
Las paredes hablan	2012	Siglo XIX, Siglo XX, Siglo XXI	A. Zavala
La habitación –Tales of México-	2016	Siglo XIX, Siglo XX	C. Bolado

Fuente: Elaboración propia

El hilo narrativo puede ser la biografía de un personaje, el guía del pueblo mexicano, la identidad nacional, la pérdida de identidad, la eternidad del pasado, o la continuidad de la historia individual y nacional. El carácter de estas cintas varía entre lo crítico, irónico, musical o dramático. Su propuesta destaca la forma subjetiva de concebir el tiempo y de forjar una idea personal en torno a la historia, con frecuencia a partir de la transmisión de mitos, leyendas o creencias en el círculo familiar, así como la rebeldía y nostalgia que envuelven esas visiones. El vínculo entre pasado y presente suele llevarse a un nivel individual por encima de lo histórico. No es fácil clasificarlas.

Como se observa, aunque al pensar en el cine mexicano histórico suele imaginarse una filmografía homogénea con relación al tratamiento del tema histórico, las películas muestran lo contrario, se recrean acontecimientos con afán de resignificarlos según la época en que se filma y de ahí se desprende una variedad de creaciones audiovisuales. La propuesta de catalogación que se propuso aquí privilegia un punto de vista tópico en la periodización del tratamiento fílmico. De ahí pueden derivarse otras taxonomías o construirse múltiples subclasificaciones o ramificaciones diferentes.

Lo relevante es que evidencia la riqueza del acervo fílmico sobre acontecimientos del pasado. *El recorrido por el cine histórico evidencia la multiplicidad de historias, es variada en acontecimientos, fuentes, sujetos*

históricos, fuerzas históricas, formas de abordar la historia, convenciones y géneros narrados. Cada película es un discurso histórico, porque habla de la historia y al mismo tiempo produce historia.

Una película produce historia al reconstruir la historia escrita y presentar una propuesta cinematográfica. Cuando discurre sobre el contexto nacional o internacional, el alcance del acontecimiento, las contradicciones de la época, las vanguardias artísticas en que es posible enmarcar la narración, la creación fílmica es una propuesta original para narrar la historia. La filmografía histórica adquiere así valor como documento de análisis sociohistórico y amplia los recursos expresivos del cine.

También se hace historia al reflexionar sobre las fracturas sociopolíticas que son temas contemporáneos a la filmación, cuando aún no existe propiamente una historia escrita. En estos casos las fuentes de investigación son orales, testimoniales, hemerográficas, audiovisuales, vivencias de los cineastas, que aún no poseen el valor histórico por ser problemas del momento, pero lo serán a la distancia. Películas de este tipo suelen ser dejadas de lado o no reconocidas en su momento, sino con el devenir de la historia.

La exploración del cine mexicano demuestra la existencia de bastante filmografía cuya intención es evidenciar la crudeza de los acontecimientos, incluir temas y personajes que la visión dominante de la historia olvidó y, enfrentar desde la técnica y estética cinematográfica las vicisitudes intrínsecas a las transformaciones políticas. En conjunto, *es una filmografía que contribuye a la actualización del pasado histórico y expresa las transformaciones socioculturales*.

Su pluralidad es también reflejo de una situación propia de nuestra historia: México siempre ha estado sumido en rebeliones y conflictos armados.

Actualmente enfrenta una serie de problemas que lo mantiene en medio de la violencia, las armas y luchas desde diferentes frentes. No es opción del cine crear hechos históricos ficticios, hace ficción sobre la realidad.

2. Filmografía de las tradiciones mexicanas

Veamos ahora cómo las películas narran en ficción hechos reales del pasado reiterando ciertas convenciones para comunicar en forma accesible la historia. El cine histórico mexicano, como otras expresiones culturales, tiene amplio sustento en la tradición. Integra formas de transmisión cultural variadas para contextualizar los acontecimientos y dotarlos de pretensión de verdad. En esta sección el propósito es discutir cómo la filmografía del cine histórico de ficción ha incorporado las múltiples tradiciones.

Este enfoque de pluralidad de tradiciones abre la posibilidad de elaborar una perspectiva novedosa para la comprensión del cine histórico mexicano. Lo aleja de un enfoque de retroceso o conservadurismo al permitir reflexionar sobre la dinámica de la narración histórica. Favorece además el visualizar las modalidades de expresión narrativa de temas que pueden no ser fáciles de comprender para los espectadores.

La descripción del tratamiento de las tradiciones en la filmografía es concisa, menciona algunos elementos que caracterizan su vínculo con la historia, los elementos que definen su invariabilidad, la ritualización, el simbolismo, su carga emocional y su función.

Tradiciones inventadas en las películas históricas

La filmografía de ficción revisada ha recurrido a símbolos y referentes comunes para inventar una identidad histórica y construir un saber. Es en el contexto de

la cultura nacional donde se enmarca la creación fílmica durante mucho tiempo. El interés de este apartado es explicar la manera de recrear las tradiciones inventadas en las películas sobre temas históricos.

Enrique Florescano (2004) establece en su balance sobre los estudios de historia en México que desde las fases iniciales de la historia de nuestro país se instauró un canon histórico del cual derivan las formas de relatar, reconstruir y transmitir el pasado. En su origen, el acercamiento al pasado privilegio la historia política. Las formas de construir la historia se fueron diversificando y complementando, mas prevaleció una tradición dominante.

Siguiendo la argumentación de Florescano, en la Conquista de México la tradición dominante justificó los procesos de colonización militar y cultural por los españoles, que quebrantaron el orden antiguo. Durante el Virreinato se consolidó esa política de dominación y una tradición conservadora afín a los intereses de la corona española, apegada a ideas extranjeras, que sustentó los privilegios de clase de la corte, la aristocracia y el sometimiento de las castas; nacen en ese entorno las ideas de la nación y de la Patria Criolla. Tras la firma de la Independencia de México, en un intento por definir el rumbo del país[89] se encauzó una línea de tradición liberal, pensando en contrarrestar la herencia conservadora se definieron lineamientos para organizar la cultura nacional en apoyo a la transformación política.

Según el autor, el pilar de la tradición liberal fue definir la nación mexicana con base en objetivos comunes, para alcanzar consenso, paz y estabilidad, los

[89] Se sabe que México sufría una profunda crisis económica, pobreza y hambre se incrementaron por el abandono del campo por las luchas. Los conflictos políticos no cesaron, la aristocracia pugnaba por gobernar el país con apoyo de la Iglesia, había revueltas y las relaciones diplomáticas eran caóticas. El malestar social crecía, los conflictos de clase persistían, la migración a las ciudades aumentó e igual el bandolerismo. Tal desorden derivó en un México Independiente de España pero desagregado y vulnerable, situación que otras naciones quisieron aprovechar para colonizar al país nuevamente.

principios que definieron la nación como la autonomía, la soberanía o la igualdad, se incorporaron a la memoria colectiva. Sin embargo, la inestabilidad política propició un vaivén de gobiernos y posturas liberales y conservadoras, en momentos quien había sido liberal terminaba siendo conservador. A pesar de las fluctuaciones, a lo largo de la historia se arraigaron los ideales liberales como base del nacionalismo[90]. Principio que con el tiempo se convirtió en cimiento de la política y la tradición dominante.

Dentro de la dinámica social, esta forma de transmisión cultural se fue actualizando y resignificado conforme a la transformación histórica, política y cultural. Pero también a partir de vaivenes de los medios de comunicación en desarrollo, incluido el cine. Mas se mantuvo su función de cohesión social en el proceso de fundación de la nación. El cine de ficción histórico jugó un papel importante en el reforzamiento del nacionalismo cultural dentro del Porfiriato, la revolución y en el nacionalismo posrevolucionario.

De acuerdo con los lineamientos teóricos de esta investigación, se ha

[90] Se ha teorizado en diversas disciplinas las formas que tomó el nacionalismo en el país. Algunos historiadores (Enrique Florescano, Héctor Aguilar Camín) consideran que surge como idea en la Patria Criolla. Aguilar Camín (1993) explica el carácter antihispano y proindígena de ésta, que justifican los ideales de independencia; si bien no se había creado un Estado, existía una nación sustentada en la identidad, en el reconocimiento de pertenencia ya sea por factores de etnicidad, cosmogonía, cultura o idioma; incluso el término aparece en el acta de Independencia.
Posteriormente, el nacionalismo liberal busca anular la herencia conservadora del Virreinato, descolonizar, se proclama contra la Iglesia y la intervención francesa en asuntos del país. El partido liberal proponía un proyecto transformador para iniciar una república moderna, con un gobierno sólido, que reconociera a todos los mexicanos.
Poco después se asume otra forma de nacionalismo, agrega Camín, ya como proceso político, al enfrentar las intervenciones de Estados Unidos y Francia. Los conservadores se adhieren a los principios liberales enarbolando el espíritu nacional en defensa de la patria contra cualquier amenaza. Fue un nacionalismo de carácter defensivo, con la intención de lograr cohesión en torno a un proyecto de Estado.
Finalmente, en el siglo XX surge un nacionalismo revolucionario cuya existencia se asienta en la Constitución Mexicana. Enfatiza la unidad revolucionaria y la mexicanidad, principios clave en el proceso de consolidación de la nación y las instituciones. Los gobiernos posrevolucionarios exaltaron el fenómeno cultural del nacionalismo, hasta los años 80. En ese proceso histórico, el discurso liberal pasó a formar parte de la tradición y la política dominante, perdió su fuerza revolucionaria y de emancipación, no es claro el momento, o si fue un problema de origen.

identificado la correspondencia de la tradición dominante con la tradición inventada. Llamaremos por tanto *filmografía de tradición inventada al conjunto de películas que incorporan el nacionalismo con el fin de legitimarlo*.

Aurelio de los Reyes (2011) en sus estudios sobre el nacionalismo diferencia dos etapas en el desarrollo del primer medio siglo del cine mexicano. La primera corresponde al nacimiento del cine[91], cuando inició la proyección y realización de las primeras vistas en México. En este contexto la reproducción de episodios de la historia nacional tenía la finalidad de moralizar a la población. El registro cinematográfico de corte histórico se centró en hechos como las fiestas patrias o los viajes de Porfirio Díaz. Al asumir la presidencia Francisco I. Madero, se inicia la exhibición de documentales sobre acontecimientos políticos y la lucha revolucionaria.

Las características formales de este cine, según de los Reyes, destacan el paisajismo, el costumbrismo, el sentimiento patrio y los tipos nacionales, siguiendo las tendencias prevalecientes en la pintura y la literatura mexicana, donde se concretizaron los postulados teóricos que el Partido Liberal estableció en el siglo XIX, así como las corrientes de la literatura extranjera (romanticismo, realismo, naturalismo), como forma de enmarcar la realidad nacional. Aparece aquí una *tradición nacionalista* en el marco de una concepción del arte y la cultura nacional.

La segunda fase, desde el punto de vista del autor, corresponde al momento en que Venustiano Carranza toma el poder e incorpora el nacionalismo en un Programa Cultural, explicitando la necesidad de refutar la imagen deteriorada de México en el extranjero, mediante propaganda a favor de lo mexicano[92]. El

[91] Abarca de 1897 a 1915, cuando prevalecía el registro de acontecimientos cotidianos o de importancia nacional en formato documental y aún no llegaba el sonido al cine. Las cintas de argumento van incorporándose poco a poco.
[92] El periodo en que se desarrolla es entre 1917 y 1950 aproximadamente.

programa no concede aún importancia al cine, aclara De los Reyes, pero el novedoso medio tuvo un destacable avance bajo el ímpetu de los mismos acontecimientos políticos. En el cine de argumento surgió una *tradición de nacionalismo* donde se identifican cuatro corrientes: cosmopolita, romántico, realista y naturalista, e historia patria[93]. En ellas el paisajismo tenía un lugar preponderante, era símbolo de la mexicanidad; el elemento estético recrea la naturaleza y los ambientes, de los Reyes lo concibe como personaje autónomo, sinónimo de la nación. Asevera "el nacionalismo del siglo XIX, liberal y conservador, descubrió inventó e interpretó a México y los mexicanos, el nacionalismo posrevolucionario lo redescubrió, reinventó y reinterpretó partiendo de los mismos principios" (2011, 65).

El autor demuestra que el cine se nutrió y al mismo tiempo enriqueció la cultura nacional. No obstante, como hemos reiterado, también existe una filmografía que escapa de la tendencia nacionalista y que el autor no diferencia. Hablamos de las películas de crítica a las condiciones sociales, políticas y culturales de la época, quizá algunas retoman algún elemento del estilo nacionalista, pero su temática y significación general va en otro sentido muy distinto a legitimarlo. A partir de esta base se argumenta que una parte de la filmografía histórica se identificó con la preservación de la postura conservadora de la historia y de la política, tenía la intención explícita de conservar la tradición inventada. Pero no toda la filmografía, como se verá más adelante. Las manifestaciones de la tradición inventada, posibles de identificar en películas históricas, se resumen en el cuadro 21.

[93] Las características generales de estas corrientes que marca el autor son: el nacionalismo cosmopolita se inspira en el modelo de cine y las divas italianas, combinado con paisajes y símbolos de mexicanidad (vestimenta y tipos nacionales). El nacionalismo de tendencia romántica retoma de la literatura, el teatro y la música temas como la vida en provincia, las aspiraciones de ascenso social, los sentimientos de la gente del campo. El costumbrismo realista y naturalista del género chico mexicano retoma elementos de la zarzuela mexicana y la revista política; la vida de las clases bajas en la ciudad, las diversiones públicas, la desintegración de las tradiciones sociales y todo el ambiente del arrabal mexicano, son los tópicos recurrentes. Mientras que la historia patria privilegia las raíces indígenas, colonial y el mestizaje.

Cuadro 21. Tradición inventada
Es una práctica gobernada por reglas aceptadas
Se apoya en la creación simbólica, la ritualización o la formalización
Es poco específica
Simula continuidad histórica y pretende unificar
Busca inculcar valores o normas de comportamiento
La invención es de carácter político y social
Llena vacíos de autoridad o lazos sociales en momentos de ruptura
Legitima fines, moviliza prejuicios, evoca sentimientos populares
Su fin es justificar el estatus, el colonialismo o el nacionalismo
Muestra viejos usos de la tradición en nuevas condiciones
Contrasta lo inalterable y la dinámica social

Fuente: Elaboración propia

Los temas enfatizados en la filmografía son: una perspectiva simplificada y gloriosa de la historia, la visión alegórica de los héroes y símbolos patrios, la idea de superación de los conflictos históricos y sociales, de un desarrollo nacional ya alcanzado, de estabilidad en el país como un logro histórico, una tendencia tradicionalista para definir lo mexicano, el avance permanente en todos los ámbitos de la vida, una imagen positiva de México hacia el interior y exterior y la necesidad de mantener el orden social. Ya en la etapa posrevolucionaria los tópicos reiterados son la importancia de las instituciones y el papel del partido fundador de la nación (PNR, PRM, PRI) en la historia. Lo anterior refleja la invariabilidad de la tradición.

La identidad y la unidad nacional son formas de enaltecer la tradición y el sentido de pertenencia a ella. Los recursos utilizados en las películas son la exhibición de monumentos, paisajes, museografía, supuestos nexos con ciertas fuentes, vestuario y utilería detallada, un discurso moralista, mitos, rituales, folklore, estereotipos y referencia a enemigos definidos, tras lo cual suele diluirse el acontecer o su problematización y se crea una visión escapista. En ocasiones tales elementos se envuelven en prácticas neotradicionales más complejas para mantener la ritualización o formalización. Sueles evocar

sentimientos populares de orgullo patrio, coraje, identidad colectiva, ciudadanía, fe, honestidad, decencia, sentido común, vida cómoda, nostalgia.

Algunas maneras de concretizar o materializar la tradición inventada en las películas son: la legitimación de instituciones (de gobierno, iglesia, leva, ley fuga), valores inculcados en educación (historia patria), ceremonias (cívicas, rituales del recuerdo), monumentos y plaza públicas en honor de héroes, la historia patria, los héroes populares, el costumbrismo, formas variadas de violencia contemporánea, procesos electorales, campañas políticas, informes presidenciales; música y artistas de época, etc. Referentes comunes usados para crear identidad histórica, construir un saber, una discursividad y mecanismos de individuación.

Otras características de la tradición inventada, evidentes en aquello que el discurso cinematográfico evitó o intentó ocultar son: la incapacidad para satisfacer las necesidades sociales, la violencia de las luchas libertarias, el sufrimiento en los campos de batalla, el costo social de las luchas y la negación de temas escabrosos para los gobiernos en turno. Algunos de los mayores tabúes fueron la negación de revueltas populares y la guerra cristera. La filmografía de tradición inventada evade acontecimientos, sujetos históricos, fuentes, tradiciones y cualquier elemento que pueda ser contradictorio al orden establecido. Se sustenta en el conservadurismo.

El sentido de permanencia se logra al crear una idea estática del pasado, como un saber cerrado, con lo cual se evade la posibilidad de incidir en la transformación social. Una gran parte de las películas históricas mexicanas se incluyen en esta categoría, se identifican por su discurso explícito, la postura abierta de los cineastas de simpatía con el gobierno, o por ciertos detalles en la construcción narrativa en el caso de cintas menos explícitas. Filmografía representativa de la tradición inventada, por mencionar algunas cintas de la

amplia variedad, son: *México de mis recuerdos, En tiempos de Don Porfirio, Si me viera Don Porfirio, Tepeyac, Epitafio, La carga, El padre Morelos, Alma Insurgente, La virgen que forjó una patria, El cementerio de las águilas, Honor militar, Río Escondido, Caballería del Imperio, El tesoro de Pancho Villa, Las paredes hablan, Huérfanos.*

Si seguimos la tipología que en las tradiciones inventadas de la historia escrita establece Erick Hobsbawm, al trasladarlas al cine se distinguen películas históricas que pretenden preservar el status o la autoridad, otras justifican las múltiples manifestaciones de sometimiento y despojo en el colonialismo, muchas más se concentran en enarbolar el nacionalismo. O se puede presentar una combinación de los diferentes aspectos. Eso nos lleva a considerar la existencia de múltiples expresiones de las tradiciones inventadas con las que juega la creación cinematográfica. *Algunas películas explícitamente legitiman y refuerzan la tradición inventada, o la cuestionan en apariencia, mientras apelan a otra de igual carácter simulando un cambio positivo. También hay cintas que interrogan, refutan o ironizan la tradición inventada. Todo depende de las selecciones al construir la narración.* Las posibilidades son infinitas, basta con revisar los listados de filmografía presentados previamente.

Tradiciones populares en las películas históricas

Ahora bien, existe una vasta filmografía que no se inscribe dentro de la tradición inventada, su propuesta audiovisual establece una crítica a la visión dominante de la historia y a la forma de transmitirla. Su mensaje corresponde más con lo que Hobsbawm denomina tradiciones populares, fundamento de la narración de la historia desde abajo. El interés de este apartado es explicar la manera de recrear las tradiciones populares en las películas históricas. Sus formas de expresión y las particularidades del tejido social que construyen, factible de narrarse en películas históricas, se resumen en el cuadro 22.

Cuadro 22. Tradiciones populares		
Tradición	**Forma de acción**	**Vínculo social**
Bandolerismo social	Surge en una sociedad tradicional Desafía el orden social, se opone a injusticias Emerge en lugares con poder inestable Ejercen resistencia y violencia moderada En sistemas capitalistas surge el bandido noble Recurren a la expropiación Son síntoma de crisis y tensión social Su intervención es imprevisible	Se reconocen como luchadores, héroes, vengadores, líderes de liberación Los admiran, respetan, apoyan Posee invulnerabilidad simbólica, mágica Tienen un espacio simbólico Su historia tiene carga emocional amplia Pertenecen a la historia recordada
De la guerrilla	Familiaridad con el bandido noble Operan en lugar marginal Conocimiento detallado del terreno inaccesible Movilidad y resistencia física Armamento elemental, tal vez expropiado Negativa a luchar en condiciones fijas Objetivo político radical	Posee la simpatía y apoyo de la población No siempre sigue una ideología Apelan a privaciones cotidianas Se recuerda en lo local mediante rituales Puede lograr apoyo de masas de diferentes regiones
Del movimiento estudiantil	Rebelión primitiva, *ethos* similar al bandolero Viejos criterios políticos con visión de futuro Fuerza política disidente Su enemigo es anónimo (el sistema, burguesía) Combinó lucha social, política y cultural Movimiento no permanente, discontinuo	Logra apoyo de la opinión pública Se reconoce su opción de cambio Resultados de amplio alcance: salto histórico
De la gente común	Forma de agitación social anónima Gente con un papel en escenarios públicos Son voceros de la rebelión No siempre tienen conocimiento histórico Su actuar puede ser involuntario Su acción es imprecisa políticamente Una forma común es la disidencia religiosa	Gente que ejerce oficios reconocidos Expresa inconformidad contra limitantes Su acción o pensamiento influyó en la comunidad Genera solidaridad y lazos sociales Lucha pacifista, por vivienda Ritualización de poca duración

Fuente: Elaboración propia

Al observar el panorama de la filmografía histórica en México, se observó que la tendencia de construcción de las tradiciones populares en las películas tiene como pilar el distanciamiento de la postura y el discurso estatal, cuestionan las condiciones que pretendieron excluirlas de la historia del cine mexicano.

Hablamos de una filmografía que nació desde los años iniciales del cine de ficción, con una intención de presentar los conflictos crecientes a inicios del siglo XX. Ya entonces se veía la necesidad de abordar sucesos políticamente incómodos ante los cuales la sociedad mostraba inconformidad y formas de rebelión variadas. Más allá de sus limitantes técnicas y narrativas, estas películas se consideraban transgresoras y no siempre lograron su propósito, con frecuencia no llegaban a terminarse por el retiro de financiamientos y el desacuerdo al momento de avalarlas.

Siguiendo el enfoque de las múltiples tradiciones, llamaremos *filmografía de tradiciones populares al conjunto de películas cuya característica principal es crear una narrativa comprometida con el cambio y la lucha social*. Generalmente parten de un cuestionamiento a la tradición inventada e incorporan diversas figuras populares de una comunidad. Las cintas con base en tradiciones populares se han realizado tanto en forma independiente como dentro de los mismos límites del cine institucional, bajo la intención de generar un efecto de extrañamiento en el espectador.

Los temas enfatizados en estas cintas son: las condiciones de marginación, la desintegración social, el desafío al orden político y social, héroes populares o anónimos que han forjado la historia, colectivos en lucha por la libertad, motivos para incorporarse a la lucha, la violencia de las luchas armadas, sufrimiento en los campos de batalla, el costo social de las revueltas, el resentimiento social ante las múltiples pérdidas, los problemas del desarrollo social no resueltos y la inestabilidad del país. Mediante ellos se plantea la invariabilidad de las tradiciones populares.

La apología de las tradiciones populares se realiza con base en la figura de luchadores sociales, buscadores de justicia y redistribución social, que se erigen como símbolos de una comunidad o de una época. Los recursos usados

son su imagen de libertad a nivel personal y social, la intolerancia ante padecimientos sociales y la violencia, un código ético simple, referencias a rituales como parte de la cultura popular, la cosmovisión, creencias y raíces mágicas de la comunidad, o el azar.

El sentimiento provocado por las películas es de solidaridad, justicia, libertad y búsqueda de la paz. Poseen amplia carga emocional producto de la experiencia y problemas cotidianos o coyunturales. Intentan equilibrar una orientación objetiva de la historia al tiempo que revelan aspectos de la subjetividad.

La manera de concretizar o materializar una tradición popular en una cinta es: en las condiciones de marginación, ideales pacifistas, movimientos sociales, asambleas, discursos, plazas públicas, rebeldes, bandidos, panfletos, líderes sindicales, espectáculos de carpas y teatro, guerra de guerrillas, luchas por servicios públicos, monumentos, documentos históricos. Expresiones que suelen combinarse con manifestaciones de las tradiciones inventadas para recrear el ambiente opresivo dominante donde toma fuerza su pensamiento o acción. Son los núcleos de tensión lo sobresaliente en esta filmografía.

Los temas que se procura evitar son el tradicionalismo, el conservadurismo y el conformismo ante las imposiciones de la tradición inventada. También la exaltación del héroe patrio, en ocasiones refiere a la identidad nacional de los rebeldes pero se procura mantener la distancia, enfatizando sus ideales. Lo cual no siempre se logra en totalidad, a veces es necesario incorporar elementos conservadores o que difuminen la dureza de los acontecimientos para lograr obtener financiamiento o evadir la censura. La vigilancia sobre el cine histórico o de temas políticos delicados persistió en cada época, han cambiado las formas de censura mas no se eliminan.

La noción de historia en estas películas es de discontinuidad, de recuperación

de las rupturas, de la dinámica social y la potencia de los lazos sociales, aquello difuminado en la universalidad de las tradiciones inventadas. Aprovechan la recreación en la trama histórica del vínculo con el presente para resignificar las tradiciones y los fundamentos históricos. Como también buscan espacios para salir a la luz en momentos de aparentes cambios culturales, ante la llegada de nuevos gobiernos que prometen apertura y transparencia sobre problemáticas históricas acalladas en otros tiempos.

Ejemplos de filmografía representativa de esta perspectiva, según la tradición específica referida o predominante en ella, son:

- Tradición de los bandidos: *Los de abajo, La rebelión de los colgados, Chucho el roto, Los gavilanes, Martín Garatuza, Benjamín Argumedo, La bandida, Gabino Barrera, Juan Colorado, Heraclio Bernal, Vidal Tenorio, Lauro Puñales, Valentín de la Sierra, Lucio Vázquez, Valente Quintero, Simón Blanco, El tigre de Santa Julia, El atentado*
- Tradición de la guerrilla: *El violín, Cementerio de papel, Las armas, Corazón del tiempo, El nacimiento de un guerrillero, La carga*
- Tradición de los estudiantes: *Los años duros, Canoa, Rojo amanecer, Anacruza, ¿De qué lado estás?, Borrar de la memoria*
- Tradición de la gente común: *El compadre Mendoza, La negra angustias, Vino el remolino y nos alevantó, El escapulario, El impostor, El Valle de los miserables, El cometa, ¡Viva la soldadera!, Los últimos cristeros, Goitia un dios para sí mismo, El charro Juárez, Chicogrande*

Las tradiciones populares dan un giro a la manera de entender el cine histórico de tradición inventada. *Las películas explícitamente reconstruyen las tradiciones populares con un anclaje histórico, social y cultural. O pueden rescatar tradiciones en apariencia conservadoras, que tienen la posibilidad de ser germen de agitación social en un momento histórico*. *Así, incorporan al debate político y cultural temas relegados.* Reflejan al mismo tiempo la consolidación de una visión política.

Nuestro cine es rico en tradiciones, esa ha sido la forma adoptada para presentar la historia al público en general de la manera más accesible. Mantiene referentes y símbolos comunes e iterativos. Las tradiciones en ocasiones se integran como contenido, otras veces como forma de las películas sobre temas históricos, sea cual sea su género cinematográfico. Son parte de las tramas, uno de los ejes discursivos en las películas históricas.

En resumen, *el enfoque de múltiples tradiciones cuestiona las categorías de historia dominante y tradición inventada en las películas, así como el conservadurismo y retroceso ligado a ellas. Es una expresión de lo que perdura y se transforma en la sociedad conforme a la dinámica de los tiempos*. Abre además la posibilidad de observar cambios en la forma de hacer cine histórico.

3. Tradiciones del cine histórico mexicano

El acervo filmográfico muestra el modo en que se ha recreado la historia en la ficción a lo largo de más de 110 años, continuando el estilo desarrollado en los aproximadamente 20 años precedentes de registro en documental. Durante ese tiempo se filmó la historia de México y sus tradiciones, al mismo tiempo que surgió, se consolidó y evolucionó el cine mismo. En este proceso el cine aprendió, adaptó y desarrolló formas propias de expresión, con un ideario específico. Eso nos lleva a preguntar si es viable pensar en la existencia de una tradición del cine histórico de ficción.

En este apartado el propósito es reflexionar cómo se conforma la tradición cinematográfica de ficción histórica en México. Una pretensión nada simple porque obliga a un desplazamiento de *la historia en el cine* a *la historia del cine*, para comprender que la realización de películas históricas se ajusta al proceso de cambio de la cinematografía. La práctica cultural de hacer películas se

transforma a partir de las condiciones artísticas, tecnológicas, industriales, económicas, sociales y al quehacer político nacional de cada época.

Después habrá que trasladarse de *las tradiciones en el cine* a *las tradiciones del cine*, observando que en su trayectoria el cine histórico mexicano generó una propuesta fílmica singular y adquirió arraigo como *una forma particular de transmitir la historia y la cultura nacional*. Esta reflexión complementa las dos maneras anteriores de mirar de dónde viene la filmografía histórica, pero además facilita comparar donde se encuentra ahora, su transformación. En el recorrido por los movimientos que han anclado la filmografía histórica se perciben invariantes, ritualizaciones, formalizaciones, simbolismo, una carga emotiva y manifestaciones específicas, por lo cual se considera factible afirmar la existencia de una tradición del cine histórico de ficción. El beneficio de estudiar la tradición cinematográfica es observar los cambios en la forma de hacer películas y lo que se conserva.

Para acercarse al estudio de las tradiciones del cine histórico mexicano de ficción partimos de entender los momentos clave de su historia. Quizá se abordan los mismos acontecimientos en la filmografía, pero la forma de hacerlo no es igual, se incorporan recursos diferentes y planteamientos nuevos. En las tradiciones, como en la historia, no hay progresión ni evolución, ni continuidad. Hay rupturas y recomposiciones parciales, avance en alguna de las dimensiones del cine y retrocesos en otras, acumulación de nuevas interrogantes y tópicos, prevalece la pluralidad.

De tal manera, *se distinguen múltiples tradiciones según las condiciones prevalecientes en las diferentes etapas del proceso histórico del cine mexicano, las cuales favorecieron o frenaron la realización de películas sobre la historia*. Cada una evidencia las tensiones suscitadas en la forma de narrar la historia. Cambia la forma de decir, el enfoque, la práctica de lenguaje, los talentos

expresivos y, en algunos aspectos, la práctica social de hacer cine.

Se intentará una breve aproximación a estas tradiciones considerando lo documentado en investigaciones de cine de diversa índole. No se desarrollará una conceptualización extensiva, el interés es contextualizar los momentos históricos para caracterizar la filmografía ahí inscrita. La descripción incluye aspectos prioritarios de la postura y programas estatales en una época, forma de financiamiento, estilo del cine, el papel de los espectadores, tratamiento de los temas de historia y las tradiciones reconstruidas en la filmografía, no necesariamente en el mismo orden.

Una historia social del cine mexicano es la escrita por Aurelio de los Reyes, quien conjunta una panorámica de las transformaciones socioculturales con el desarrollo de la cinematografía en los siglos XIX y XX. Detalla los momentos de introducción del cine en México, la concepción de éste como una maravilla de la ciencia, las formas de producción y recepción de películas realizadas antes y durante la Época de Oro de la cinematografía mexicana y la integración del espectáculo fílmico a las variedades disfrutadas por la sociedad de esa época[94].

En ese panorama, otorga un lugar importante al cine histórico, cuyo marco de expresión es la tradición del nacionalismo. Fue un contexto que fortaleció la idea de nación conforme a la postura de grupos de poder y se consolidó como

[94] Ilustra sobre la evolución de las salas cinematográficas desde las carpas y jacalones en zonas como Tepito, la Lagunilla, la Merced, hasta salas de lujo exigidas por la burguesía. Comenta la incorporación de atracciones en los intermedios de películas para atraer espectadores, los miles de programas de cine distribuidos al público, las más de 700 películas realizadas antes de la Época de Oro, los carteles cubriendo paredes de la ciudad con informes de las funciones, los timbres sonoros anunciándolas a gritos, acciones de las autoridades para proteger al público de abusos en la moral y cuidar la seguridad de quienes acudían al espectáculo. Toda una parafernalia que en su momento cambió la vida nocturna de los lugares donde llegaba el cine. Su relato en torno a la condición de trashumancia e inestabilidad de la cinematografía permite imaginar a los trotamundos en carpas y vehículos ambulantes mientras distribuían y proyectaban las cintas.

visión dominante[95]. En los orígenes del cine mexicano se instaura una *tradición nacionalista*, afirma de los Reyes, los documentales filmados se enmarcan en la corriente proveniente del arte y la cultura, con un carácter moralizador. Aparece en ella la primera película de argumento, ya en el siglo XIX. Los historiadores refieren varios proyectos de filmación en ficción que al parecer no lograron concretarse o no hay información para corroborarlo, por diferentes razones concernientes a la inestabilidad del país durante las fases de la revolución, además hubo pérdida de materiales en formas difíciles de precisar[96]. La producción fílmica creció en momentos de estabilidad, como el periodo de 1906 a 1910, o el posterior al momento más álgido de la revolución, después de 1917. Igual sucedió con el acompañamiento orquestal que había al presentarse las películas, desapareció en tiempos de mayor crudeza de las revueltas[97].

La siguiente etapa del cine que distingue Aurelio de los Reyes combina los ideales nacionalistas y la política cultural carrancista en la **tradición del nacionalismo**. Ésta tomó impulso con la Revolución Mexicana y favoreció el

[95] No es su propósito exponer los avatares del cine histórico específicamente, pero este se vuelve un tema ineludible en sus estudios del nacionalismo. La tradición del nacionalismo abarca hasta 1950, afirma en algunas obras, aunque es frecuente escuchar con otros autores que es la misma tradición prevaleciente en el siglo XX y aun hoy en día.
Para afrontar esa discusión se hará un recorrido por las diferentes etapas del cine anteponiendo la premisa de que cada una constituye una tradición cinematográfica. La periodización del cine mexicano privilegiada en los estudios incluye las siguientes etapas: cine silente, cine nacionalista en el cual se incluyen el periodo de nacimiento de la industria y la Época de Oro, cine de posguerra, cine político y social, etapa de transición y nuevo cine mexicano.

[96] De los Reyes (2002) enumera algunas fuentes de estudios de las primeras décadas de desarrollo del cine: hemerográficas, el registro autoral de la producción cinematográfica en el Archivo de la Dirección General de Derecho de Autor (Secretaría de Educación Pública), el registro y los ejemplares de películas en el fondo de la Propiedad Intelectual guardado en el Archivo General de la Nación, además de programas de cine, colecciones de empresarios cinematográficos, camarógrafos y cineastas de la época, entre otras. Ahí consta la existencia de proyectos, guiones, permisos para filmación, pero en ocasiones el producto final desapareció, no terminó de filmarse, se destruyó, no alcanzaron los patrocinios recibidos, o enfrentó la censura en algún momento de su realización.

[97] Serralde Ruíz (2013) documenta que el acompañamiento orquestal se suspende paulatinamente después de la Decena Trágica, prácticamente no existió entre 1916 y 1917, después se va recuperando. En los años veinte había nuevas orquestas, concertistas del Conservatorio, intérpretes de bel canto, bandas militares y orquestas de baile enriqueciendo la experiencia de ver cine.

nacimiento de una conciencia histórico-visual[98]. Algunas películas de la fase inicial del cine de argumento, también denominado "fantasías históricas cinematográficas" (De la Vega, 2010), se enumeran en el cuadro 23.

Cuadro 23. Cine histórico de argumento en la tradición del nacionalismo (silente)

Película	Año	Periodo histórico que aborda	
Cuauhtémoc	1919	México Antiguo	
Tepeyac -o El milagro del Tepeyac- *El cristo de Oro*	1917 1926	Virreinato	
El grito de Dolores *1810 o ¡Los libertadores!* *Conspiración*	1907 1916 1927	Siglo XIX	Independencia
El Zarco - Los plateados-	1920		Reforma
Juan soldado *En la hacienda*	1919 1921		Porfiriato
El cabo primero *El precio de la gloria* *El automóvil gris* *Honor militar* *Cuando la patria lo mande* *Alas Abiertas* *Llamas de rebelión* *Raza de bronce*	1917 1919 1919 1920 1920 1921 1922 1927	Siglo XX	Revolución mexicana
Luchando por el petróleo	1921		México Posrevolucionario
El coloso de Mármol	1928		Guerra cristera

Fuente: Elaboración propia

Son muchos los factores que enmarcan el desarrollo cinematográfico en la tradición del nacionalismo y el impulso de las películas históricas en particular. Se mencionan algunos, iniciando con el vínculo del cine con la política, que se fortaleció a partir de un enfoque y uso propagandístico. Al introducirse al cine histórico el discurso del gobierno una serie de planteamientos de índole económica, ideológica y diplomática fortalecieron el patriotismo. Al interior del

[98] De los Reyes (2011) explica que en el siglo XIX se hablaba de "literatura nacional", "arte nacional", "sentimiento patrio", "amor a la patria", los ideólogos del carrancismo introducen el término nacionalismo. Cada caudillo tenía fotógrafos y camarógrafos que registraban sus acciones: a Francisco I. Madero lo acompañaban los hermanos Alba, a Álvaro Obregón y Venustiano Carranza Jesús Abitia, a Francisco Villa el equipo de la Mutual Film Corporation y Emiliano Zapata tuvo varios seguidores. Registros de incalculable valor histórico, restaurados y digitalizados en años recientes, se recuperaron imágenes inéditas y se conservan como acervo de la Filmoteca de la UNAM.

país, durante la revuelta revolucionaria y conflictos posrevolucionarios el cine patriótico contribuyó a justificar prácticas como la leva y construyó la imagen de un país estable. Los gobiernos del periodo posrevolucionario promovieron en el cine los ideales de libertad, democracia, paz y el buen entendimiento de los pueblos[99]. El carácter patriótico se trataba en los argumentos de ficción generalmente como melodramas de contextualización histórica, con un tinte romántico y trágico. Aunque no se descarta la función informativa de algunas películas en los tiempos de lucha.

Hacia el exterior, las películas fomentaron una idea de estabilidad. Al mismo tiempo, México se vio envuelto en la lucha propagandística durante la Primera Guerra Mundial, hay fuentes que ubican al país en "el segundo lugar de importancia con relación a la penetración propagandística alemana" (Ortiz Garza 1989, 10), hecho que cerró aún más las filas hacia el patriotismo. La propaganda hacía un llamado a la unidad nacional y a la integración latinoamericana en el periodo de entreguerras y posteriormente durante la Segunda Guerra Mundial.

Por otro lado, ya en los años 30 creció la industria cinematográfica en México, su vitalidad aumentó con la transformación tecnológica de incorporar el sonido al cine (en 1929), a pesar de las dificultades iniciales que enfrentó la aceptación de películas sonoras. Pero también por otros factores económicos, afirma Peredo (2011), a partir de relaciones comerciales y culturales establecidas con diferentes países se abren financiamientos e ingresos por publicidad o propaganda y apoyo en equipo. Eso renueva el interés del Estado por fomentar un cine nacional y patriótico en una fase que abarca hasta los años cincuenta.

Paralelamente, la industria buscó como responder a los cuestionamientos sobre

[99] Rosario Vidal (2010) registra 85 cintas de ficción filmadas de 1916 a 1922 con apoyo de Carranza y otros políticos.

los fines y calidad de los productos cinematográficos, plantea Peredo. Ante su expansión busca legitimidad y reconocimiento cultural, se recurre a la estrategia de producir filmes a partir de adaptaciones de obras literarias y de temas históricos. Este tipo de cintas fueron bien recibidas a nivel nacional e internacional no sólo por presentar contenidos más interesantes, sino también una estética diferente, a partir de la reconstrucción de una época mediante el vestuario, escenografía, lenguaje, música, costumbres. En esta fase se hacen nuevas versiones de algunas cintas realizadas en el cine silente.

Otro elemento que posibilitó el desarrollo el cine histórico fue el propio interés de los cineastas. La necesidad de expresión de quienes participaron en la revolución y sentían el compromiso de difundir lo que percibieron en el campo de batalla, dio origen a algunas de las más representativas películas históricas. García Riera (1992) documenta que Chano Urueta fue villista y conoció a Zapata, Carranza y Obregón, algunas de sus biografías mencionan que también participó en el regimiento zapatista. Mientras que Miguel Contreras Torres combatió con el ejército carrancista.

Algunos cineastas no participaron en la lucha armada. Desde otras trincheras percibieron el trastorno en la forma de vida durante la revolución, el caos que propició desplazamientos sociales y el costo de la revuelta, e intentaron plasmar su experiencia en el cine, plantea Castañeda (2017). Como Fernando de Fuentes quien participó en el movimiento constitucionalista de Carranza y fue secretario particular de Luis Cabrera en 1915 cuando redactó la Ley Agraria. Juan Bustillo Oro, Julio Bracho y Gilberto Martínez Solares participaron en el movimiento vasconcelista, al igual que Mauricio Magdaleno, quien sufrió en su infancia la constante migración de su familia ante el conflicto revolucionario, de ahí su interés en la historia y su peculiar punto de vista.

En la década de 1930 se distingue una tradición de nacionalismo conservador y

una tradición de nacionalismo liberal, según De los Reyes (2011). La primera era moralista, enfatizaba el sentimiento de defensa de la nación y del orden establecido, añoraba el pasado y negaba los cambios por la Revolución. La tradición de nacionalismo liberal o de nacionalismo cinematográfico de izquierda, coincide con la concepción del carácter cultural y educativo del cine, al descubrir su posibilidad de apoyar en la formación de las personas; la llegada de Bassols a la Secretaría de Educación Pública y la política de Lázaro Cárdenas, explica, establecen que el cine como cualquier otro medio tiene que manifestar la situación de vida real de la población, se consolida así una filmografía representativa de la función social del cine.

En esos momentos, un hecho fundamental en el cine mexicano fue la presencia de Sergei Eisenstein, cuya influencia en varios cineastas es reconocida, tanto por su concepción del carácter político, social e histórico del cine, como por la estética visual. Eisenstein desarrolla la teoría de montaje cinematográfico iniciado el siglo XX, considera que el cine tiene el propósito de fomentar el progreso cultural, estimular cuestiones intelectuales y generar conciencia social sobre la época, las premisas sociales determinan el filme. Concibe una forma de filmar expresivamente explicitando las contradicciones sociales e históricas en torno a una temática, de ahí que su propuesta de montaje y su obra expresan conflictos o contrapuntos visuales como motor de la dinamización emocional e intelectual, creando una estética visual con contenido profundo[100].

En México, el cineasta exaltó aspectos de la cultura mexicana, su paisaje, costumbres populares, con un enfoque alejado del tradicionalismo. Encauzó una nueva estética. Sus aportaciones son un referente clave en el estilo del cine

[100] Los principios de lo que denomina montaje intelectual son la dinamización emocional y la dinamización intelectual, a partir de los cuales se establece una forma fílmica que abre la posibilidad formal del razonamiento sobre un filme, en un proceso que transcurre de las emociones hacia el pensamiento (Eisenstein, 2006).

histórico y raíz de amplias polémicas[101].

A pesar de todos los factores que generaron vehemencia histórica, en términos generales el sentido político de las películas mexicanas se fue transformando ante la distancia temporal con los hechos históricos, afirman críticos de cine e historiadores [102].Se fueron despolitizando poco a poco las películas con el afán de ocultar el incumplimiento de las promesas revolucionarias; en parte también por la negación del público de ver hechos que habían marcado de luto, pobreza e inseguridad su vida, a lo cual alude García Riera al mencionar la "alergia al cine bélico" (1992, 298). Miquel Rendón (2013) comenta como *e*n un principio el cine se volvió un espectáculo predilecto para quienes permanecieron en la ciudad de México durante los años más violentos de *la Bola*, pero con el tiempo los argumentos tendieron a la nostalgia por el pasado, predominó la corriente mexicanista enraizando la presencia del indio pintoresco y se sentó la base del cine tradicionalista, mejor aceptado por los espectadores.

Es al mismo tiempo la etapa inicial de la Época de Oro del cine mexicano. El género más trabajado fue el melodrama ranchero, impulsado por grandes actores y divas, la música ranchera y la recurrencia a lo folclórico nacionalista.

[101] Rosario Vidal plantea que para algunos intelectuales "el legado de Eisenstein resultó nefasto, en tanto que dio origen a un hieratismo y un folclorismo perfectamente "anticinematográficos" y de marcado aliento turístico" (2010, 156), para otros es el auténtico padre del cine mexicano. Para ella, desarrolló "en términos cinematográficos algunas manifestaciones de la plástica muralista, del grabado y de la fotografía que se cultivaron en México durante la década de los veinte como parte del proyecto de una "cultura nacionalista" (2010, 156), ahí vemos la perspectiva de Orozco, Siqueiros, Rivera, Velázquez, el Dr. Atl y otros artistas de vanguardia.

[102] De los Reyes afirma que al no profundizar en los problemas del país se dio salida a controversias y demandas de cumplir las promesas revolucionarias. Se evitó también conflictos con posibles sobrevivientes de los acontecimientos. Para él gran parte del cine patriotero se conformó de anécdotas folklóricas y bucólicas de la Revolución, la lucha armada sirvió como escenario y pretexto para historias de amor, de traiciones donde cada quien actuaba por voluntad propia. Los rifles, cananas, haciendas, nombres, fueron lo único que refería a la historia, así como la imagen idealizada de algunos héroes patrios. Explica que se salvaguardó la imagen de Madero y Carranza como fundadores de la democracia; de Villa antes de su derrota en Columbus evitando presentarlo como fugitivo acosado por el ejército estadounidense que traspasó las líneas fronterizas; otros como Zapata se convirtieron en tabú del cine y la política mexicana (porque representaba la lucha por el reparto agrario, un reto que fue detenido o inexistente en la mayor parte del país).

Aunado a la música ranchera, se recuperaron canciones populares, el mariachi, el mariachi orquestado y el género musical del corrido en el cine (Serralde 2013). La confluencia de “la era dorada de la canción mexicana”, “la edad de oro de la Radio en México” y la “época de oro del cine” generó una dinámica cultural favorable para “reflejar en su producción pasajes de la vida nacional con un sello de mexicanismo, de identidad y pertenencia; sentimientos nuevos para una parte mayoritaria de la población” (Esparza 2010, 65).

Una característica de la Época de Oro fue su estética fotográfica en blanco y negro. Es durante los años de la Segunda Guerra Mundial cuando se filman algunas películas en color[103], comienza el tránsito hacia una nueva forma fotográfica que se consolida en los años cincuenta. Siguiendo las innovaciones que en otras partes del mundo entraban al entorno del cine.

En síntesis, la creación fílmica mexicana de la tradición del nacionalismo se consolidó conforme a las condiciones sociales, políticas, culturales y cinematográficas del país. Pero también al adaptarse a los cambios en el cine mundial: el uso creativo del sonido, del montaje, del color, de las formas narrativas y los tópicos. El cine histórico convergió con la filmografía nacionalista Latinoamericana y de otros continentes, tendencia que respondía a los conflictos internacionales.

Gran parte de las películas recrean la tradición inventada del nacionalismo, exaltaron a los héroes de la Revolución en sus triunfos y un entorno folclórico, contribuyendo al reconocimiento de pasajes de la historia. A pesar de su importancia dentro de la creación fílmica, el cine histórico de ficción de la época ha sido criticado por mostrar en general sólo fragmentos o disimulados acercamientos al hecho histórico, evitó abordar directamente acontecimientos

[103] Las primeras películas en color fueron *Así se quiere en Jalisco* (1942), *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho* (1942), *Fantasía Ranchera* (1943) y *La China Poblana*, según datos de Dávalos Orozco y Ciuk Perla (2011).

que expresaran las diferencias sociales o políticas. Al contrario, habló de aquello en lo cual los patrones y campesinos u obreros estaban unidos y su identidad confluía, en un ambiente de vida tranquila. El patrón tenía un aire paternalista y expresaba veladas opiniones sobre los cambios en el país, esta fue una estrategia narrativa para recuperar el discurso del gobierno[104] en un ambiente de cotidianidad, conservadurismo y festejos populares. Generalmente los melodramas o cintas costumbristas tenían una visión fatalista, con lo cual se reforzó la mistificación de la unidad nacional y moral.

No obstante, algunas películas recuperan la tradición popular de las revueltas, su ánimo libertario, incorporan en la narrativa una visión de la sensibilidad y mentalidad de quienes lucharon con ahínco. El resultado son cintas que tratan de equilibrar la objetividad y los elementos subjetivos, en su momento no se alcanzó a ver su importancia, mas con el tiempo han sido ampliamente reconocidas. Si bien la revolución fue el tema más trabajado en la tradición del nacionalismo, prácticamente hay películas sobre acontecimientos sucedidos en todos los periodos y etapas de la historia hasta la Segunda Guerra Mundial. Algunas de ellas se visualizan en el cuadro 24.

Cuadro 24. Cine histórico de ficción en la tradición del nacionalismo

Película	Año	Periodo histórico que aborda
Zitari. El templo de las mil serpientes	1931	México Antiguo
Netzahualcóyotl, el rey poeta	1934	
Tribu	1934	Virreinato
Cruz Diablo	1934	
Sor Juana Inés de la Cruz	1935	
Monja, casada, virgen y mártir	1935	
Martín Garatuza	1935	
El secreto de la monja	1939	
La noche de los mayas	1939	
El insurgente, el último virrey	1940	
La virgen que forjó una patria -Reina de reinas-	1942	
En tiempos de la Inquisición	1946	

[104] Un ejemplo es el cine realizado durante el régimen cardenista que, a decir de Rosario Vidal (2010), exaltó los pilares de la estrategia política del Estado: el agrarismo, el estímulo oficial al deporte y la cultura popular.

San Felipe de Jesús - El divino conquistador-	1949		
¡*Viva México! – Alma Insurgente-*	1934	Siglo XIX	Independencia
El padre Morelos	1942		
El Rayo del Sur	1943		
El criollo	1945		
La guerra de los pasteles	1944		Primera Intervención Francesa
El cementerio de las águilas	1938		Guerra EU contra México
Doña Perfecta	1950		La Reforma
Juárez y Maximiliano - Antorchas de libertad-	1933		Segunda Intervención Francesa
La paloma	1937		
Guadalupe la Chinaca	1938		
Caballería del Imperio	1942		
Mexicanos al grito de guerra	1942		
Una carta de amor	1943		
El jagüey de las ruinas	1944		
El camino de los gatos	1944		
Sentencia	1949		
Chucho el roto	1934		Porfiriato
El Indio	1938		
Café Concordia	1938		
En tiempos de Don Porfirio –Melodías de antaño-	1939		
Clipperton: la isla de la pasión	1941		
Yo baile con Don Porfirio	1942		
El globo de Cantolla	1943		
Porfirio Díaz – Entre dos amores-	1944		
Tú eres la luz	1945		
Bajo el cielo de Sonora	1947		
Capitán de rurales	1950		
Si me viera Don Porfirio -El rancho de la discordia-	1950		
Revolución –La sombra de Pancho Villa-	1932	Siglo XX	Revolución Mexicana
Enemigos	1933		
El prisionero 13	1933		
El compadre Mendoza	1933		
Rebelión	1934		
¡Vámonos con Pancho Villa!	1935		
El tesoro de Pancho Villa	1935		
El rayo de Sinaloa – Heraclio Bernal-	1935		
Cielito Lindo	1936		
Judas	1936		
Almas rebeldes	1937		
La Adelita	1937		
La golondrina	1938		
La justicia de Pancho Villa – El gaucho Mugica-	1938		
Con los dorados de Villa	1939		
Los de abajo -o Con la División del Norte-	1939		
Resurrección	1943		
Flor Silvestre	1943		
Las abandonadas	1943		
El ametralladora	1943		
El mexicano –El despertar de una nación-	1944		
Ente hermanos	1944		
La leyenda del bandido	1944		

Enamorada	1946		
Aquí está Juan Colorado	1946		
Cuando lloran los valientes	1947		
Si Adelita se fuera con otro	1948		
Tres hombres malos	1948		
Pancho Villa vuelve	1949		
La negra angustias	1949		
Vino el remolino y nos alevantó	1949		
Ahí viene Vidal Tenorio	1949		
Duelo en las montañas	1949		
La mujer que yo perdí	1949		
Un día de vida - El toque de diana -	1950		
Las mujeres de mi general	1950		
Sentenciado a muerte	1950		
Memorias de un mexicano	1950		
El águila y el nopal	1929		México Posrevolucionario
Águilas frente al sol	1932		
Redes	1936		
El jefe Máximo	1940		
Distinto amanecer	1943		
Rio escondido	1947		
Lluvia Roja	1946		Guerra Cristera
Sucedió en Jalisco –Los cristeros-	1947		
Espionaje en el Golfo	1942		Segunda Guerra Mundial
Soy puro mexicano	1942		
Tres hermanos	1943		
Cadetes de la naval	1944		
Cuando escuches este vals	1944		
Escuadrón 201	1945		
Corazones de México	1945		

Fuente: Elaboración propia

Tras el conflicto bélico internacional que culminó en 1945, inicia el debacle del cine mexicano, en parte debido al retiro de apoyos financieros a México para propaganda y el repunte de la industria hollywodense. En 1947 afloran las contradicciones, todavía hay unos años de bonanza pero los productores abandonan paulatinamente las adaptaciones literarias y temas históricos por representar altos costos, se adopta la estrategia de eliminar cualquier riesgo económico y las cintas son de producción cada vez más simple. Es la época que Revueltas (1965) menciona como periodo de vacas flacas, en alusión a las dificultades de financiamiento, sólo producían quienes tenían un compromiso con el cine. No sólo los presupuestos eran bajos, de manera general se critica en el ámbito intelectual el escaso contenido del cine mexicano. Derivado de

ello, se fue apuntalando el consumo de cine extranjero por el público mexicano.

A mediados de la década de 1950 ya existe en el país una crisis en la producción fílmica, a pesar de considerarse el cine un factor cultural estratégico, los apoyos del Estado fueron escasos y destinados a preservar el patrimonio fílmico y su historia[105]. En contraparte, se dieron libertades al sector privado, lo cual amplió la práctica monopolizadora en la exhibición de películas, que abre espacios a cintas extranjeras y desplaza paulatinamente al cine mexicano. A lo anterior se suma el despunte de la televisión en México, que desplazó con rapidez al cine e incentivo el consumo de la cultura norteamericana. Un reflejo de la honda crisis cinematográfica fue la suspensión de la entrega del premio Ariel en el periodo de 1958 a 1971, que se instituyó en la Época de Oro.

En esta etapa de transición el cine sobrevive al producir en serie cintas de bajo presupuesto e incorporar nuevos temas. Se filman géneros como el musical, terror, western, fantasía, de rumberas, social urbano, de luchadores, el religioso y cine televisivo. Ante la preocupación por atraer nuevos públicos, sobre todo a la juventud, se buscaron situaciones y personajes de la cultura popular, surgieron nuevos ídolos musicales, actores, intérpretes femeninas de música ranchera y héroes enmascarados. Con ello se recuperó no sólo a los espectadores, sino la imagen de la población aún al margen de la modernización y del bienestar social que se esperaba. Esta fue la forma de legitimación cinematográfica entonces.

Tales géneros populares expresan los referentes sociohistóricos de la época. Su valor radica en la manifestación de los gustos (como el caso de las letras de canciones, ritmos y bailes atractivos para los jóvenes como el mambo, swing, jazz o rock and roll, o la vestimenta en el cine musical), la actitud ante diferentes

[105] Se concentran en continuar la política de creación de instituciones culturales iniciada años antes. El Estado adquiere los Estudios Churubusco, crea la Filmoteca de la UNAM y el Instituto Nacional de Cinematografía.

prácticas culturales (por ejemplo la respuesta ante la música en vivo presente en el cine de rumberas y la distancia que ante la escenografía del cabaret asumen los personajes de clase baja), o pautas de comportamiento, la moral e instituciones sociales (explícitamente reflejados en el cine social urbano).

Igual operan como nexos sociohistóricos el folclor vinculado con el campo o los oficios y nuevas oportunidades que la ciudad ofrecía (se ve en películas musicales, de rumberas o urbano), las combinaciones de costumbres populares (en el cine de luchadores se hibridan la lucha libre, el folclore, el terror, artistas y prácticas televisivas; mientras que el western revive la música ranchera mezclada con la comedia, el terror, la lucha libre) y prevalece el melodrama al igual que el lanzamiento de estrellas musicales, de la lucha o televisivas (en el cine para televisión). Se recuperan talentos con vínculos mediáticos. De manera directa o implícita, en las películas se habla de la entrada del país a la modernidad, de las tensiones entre el cosmopolitismo y el arraigo a lo tradicional, entre las posibilidades reales de ascenso o descenso social.

El cine se fue adaptando a los nuevos usos del lenguaje cinematográfico y a la variedad genérica. Ciertos géneros en auge en esa época, como el de luchadores o rumberas, ahora se consideran cine de culto. Aunado a ello, su legado cultural es la visualización de situaciones sociales y problemáticas que no habían entrado a la discusión pública. No obstante, algunos críticos y teóricos coinciden en el manejo superficial y estereotipado de temas, pasaron de abordar lo popular a lo masivo (Ayala 1986, 1991), además rechazan la forma en que se naturaliza en ellas las diferencias sociales.

La realización de películas históricas de ficción sigue siendo amplia en las décadas de 1950 y 1960, aunque aparece ya una acentuada fusión genérica. La fusión de géneros es una tendencia que deriva de una transformación del entorno mundial en la creación cinematográfica, refleja una ruptura con la forma

de hacer cine clásico. Pero también la incorporación de las tendencias de lo popular, para integrar las diferencias y lo contradictorio en la sociedad. Rasgos que coinciden con el auge del neorrealimo en la creación fílmica mundial.

Hay filmografía histórica en géneros como el musical, terror, de luchadores, melodrama, el western y cine religioso. Aparecen tópicos populares y la aproximación a los acontecimientos se desdibuja, a veces pierde toda su fuerza al incorporarse lo popular a la tradición inventada en forma instrumental, para demostrar los beneficios de programas sociales impulsados por un gobierno.

Varias películas incorporan la tradición del bandolerismo social al narrar historias de los serranos y recrean la tradición de la gente común del campo o los barrios de la ciudad. Construyen la historia desde abajo, por lo cual se denominará cine de **tradición popular**. Recupera acontecimientos, sujetos y tradiciones mientras refleja condiciones de vida y problemas derivados de la urbanización creciente. La filmografía de tal tradición se muestra en el cuadro 25, donde se observa una concentración en el tema de la revolución mexicana.

Cuadro 25. Cine histórico de ficción en la tradición popular

Película	Año	Periodo histórico que aborda	
Chilam Balam	1955	México Antiguo	
Las rosas del milagro	1959		
El Zarco	1957	Siglo XIX	La Reforma
El cristo de mi cabecera	1951		Segunda Intervención Francesa
Furia roja	1951		
La rebelión de los colgados	1954		Porfiriato
México de mis recuerdos	1963		
El secreto de Pancho Villa	1954	Siglo XX	Revolución Mexicana
Las coronelas	1954		
El siete leguas	1955		
La escondida	1956		
Así era Pancho Villa	1956		
Tierra de hombres	1956		
Los gavilanes	1956		
El impostor – El gesticulador -	1957		
La cabeza de Pancho Villa	1957		
Cielito Lindo	1957		
Pancho Villa y la Valentina	1958		
Cuando ¡Viva Villa! es la muerte	1958		

Carabina 30-30	1958		
Café Colón	1958		
Pueblo en armas	1958		
¡Viva la soldadera!	1958		
La cucaracha	1958		
La estampida	1958		
El Centauro del Norte	1960		
Juana Gallo	1960		
El correo del norte	1960		
La tórtola del Ajusco	1960		
Las memorias de mi general	1960		
La máscara de la muerte	1961		
Sol en llamas	1961		
Atrás de las nubes	1961		
La bandida	1962		
María Pistolas	1962		
El corrido de María Pistolas	1962		
Nido de águilas	1963		
Los cuatro Juanes	1964		
Los hermanos Muerte	1964		
Gabino Barrera	1964		
La Valentina	1965		
Juan Colorado	1965		
¡Viva Benito Canales!	1965		
Caballo Prieto Azabache –La tumba de Villa-	1965		
La soldadera	1966		
El caballo bayo – Caballos de la revolución-	1966		
Mi caballo prieto Rebelde	1966		
Los hombres de Lupe Alvírez	1966		
Lauro Puñales	1966		
Un dorado de Pancho Villa	1966		
Juan Pistolas	1966		
Lucio Vázquez	1966		
El Centauro Pancho Villa	1967		
Valentín de la Sierra	1967		
La guerrillera de Villa – Morir por su amor-	1967		
El ojo de vidrio	1967		
Vuelve el ojo de vidrio	1967		
La leyenda del bandido	1967		
El niño y la niebla	1953		México Posrevolucionario
Miércoles de ceniza	1958		Guerra Cristera
El joven Juárez	1954	Varias etapas históricas	

Fuente: Elaboración propia

Durante las décadas de 1960 y 1970 surgieron interesantes proyectos de corte social y político, como respuesta a una dinámica cultural que tuvo varias líneas de expresión. Una de ellas es el nacimiento del grupo Nuevo Cine en 1961, formado por críticos de cine e intelectuales como Emilio García Riera, Salvador

Elizondo, Carlos Monsiváis, Rafael Corkidi y Paul Leduc. Bajo la influencia de la nueva ola francesa, exigían la incorporación de temas de la realidad social en las películas, expresar las necesidades y conflictos cotidianos, aquello en lo cual la política no se interesaba o no lograba resolver, así como impulso al cine independiente. De ahí resultaron novedosas propuestas fílmicas.

Para 1963 se crea el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)[106]. Los jóvenes egresados de las primeras generaciones realizan cintas interesantes a finales de la década, registrando los acontecimientos derivados del movimiento estudiantil. Otros tantos inician una carrera cinematográfica de largo alcance. Con el propósito de apoyar a los jóvenes egresados del CUEC nace más adelante una propuesta de cine experimental.

La organización del Primer Concurso de Cine Experimental en 1965 tuvo la finalidad de promocionar un nuevo cine para dinamizar la estancada industria cinematográfica y abrir espacios a los jóvenes cineastas. Llegaron al concurso gran diversidad de opciones estéticas, se premiaron y exhibieron en salas comerciales de la ciudad de México cintas vanguardistas. Las propuestas plantean la experimentación en aspectos como la disolución entre documental y ficción, adaptaciones de obras literarias complejas, una visión poética, la experimentación narrativa, experiencias de montaje diferentes y una visión crítica de situaciones socioculturales que desembocan en conflictos personales; expresan los cambios de la sociedad y una urgente necesidad de liberación. Los logros artísticos fueron interesantes, se renovaron temáticas como se manifiesta en el cine de años posteriores, por lo cual se abre una segunda versión del concurso en 1967. No obstante, la industria no alcanzó a revitalizarse cómo se esperaba.

[106] Alejandro Galindo, Alfredo Joskowicz, Gabriel García Márquez, José Revueltas, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes fueron algunos catedráticos y conferencistas del CUEC en sus inicios.

Otro aliciente a la cinematografía fueron las acciones para el desarrollo de los medios de comunicación incluidas en el programa estatal de Luis Echeverría. El periodo de 1970 a 1976 fue de apoyo al cine, “los cineastas gozaron de la llamada ‘apertura cinematográfica’, que implicó una serie de facilidades y créditos que les permitió realizar su trabajo con cierta holgura. Luis Echeverría buscó la reconciliación con las clases medias y con los intelectuales después del trágico movimiento estudiantil del 68” (Saavedra 2009, 170). La estrategia de reconciliación era ineludible, se buscó esconder los trágicos resultados de las acciones gubernamentales ante las revueltas estudiantiles, así como silenciar los cuestionamientos de diversos frentes culturales (periodismo, literatura, teatro, cine) sobre los sucesos. Pero también acallar los subsecuentes problemas políticos y la represión estatal en la Guerra Sucia. El ambiente estaba turbio y necesitaba apaciguarse a las voces disidentes.

Desde el Estado se establecieron mecanismos e instituciones para financiar, distribuir, promocionar y exhibir las películas[107]. Se impulsó la realización de películas en la modalidad de paquetes, al surgir “un tipo de acuerdo entre el Estado, que proporcionaba el dinero, y los trabajadores, que aportaban un porcentaje de sus salarios a cambio de una parte de las regalías por la película producida.” (Saavedra 2009, 22). También se recuperó la idea de cooperativas que décadas atrás se había propuesto pero no logró concretarse ante la negativa de los productores privados, ahora el contexto era diferente, el gobierno relegó la inversión privada con la pretensión de apoyar la realización de cintas con temáticas y calidad similares al cine independiente. En paralelo, se abrió el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975 para apoyar la enseñanza del cine.

[107] Se revitalizan los Estudios Churubusco Azteca, se constituye nuevamente la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas que se había disuelto al suspenderse la de entrega los premios Ariel, se funda la Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine), la Cineteca Nacional y se instituye la Muestra Internacional de Cine.

Los cineastas jóvenes aprovecharon la iniciativa de trabajar en cooperativa, lamentablemente algunas de sus creaciones enfrentaron la censura y no llegaron a exhibirse, otras lo hicieron mucho tiempo después, o a veces sólo en espacios exclusivos con escasos espectadores. En ocasiones no se cumplían sus expectativas, las películas terminaban ajustándose a lo comercial para sortear los obstáculos de financiamiento y exhibición. De cualquier forma, se ganó en calidad ante el trabajo desarrollado por los cineastas de la nombrada Generación del 68, en tanto fueron contemporáneos o participantes del movimiento radical. Su propuesta consistió en develar las condiciones sociales e históricas que vivía el país creando un cine para concientizar a los espectadores, recuperar el carácter de autonomía y libre creación de los cineastas, sí como la función social del cine en tanto servicio público.

Sin embargo, la televisión ocupaba un lugar privilegiado: los espectadores preferían películas con los ídolos populares y mediáticos, siguiendo el rumbo de los gustos adquiridos con anterioridad, o cine extranjero. Se evitaba de forma general presenciar cintas de temas conflictivos.

Sorteando los obstáculos, las películas de ficción sobre temas históricos que si llegaron a estrenarse, en ocasiones después de amplios periodos de censura, plantean una visión crítica y problematizan los acontecimientos. Las narraciones recuperan las tradiciones de los bandidos sociales, la gente común y del movimiento estudiantil. La revuelta de los estudiantes y la desilusión de los jóvenes tras las deplorables represiones y desapariciones políticas, son temas de las películas históricas, donde se observa la aceleración del proceso de incorporación de la mujer al trabajo y cambios en el modelo familiar. En cintas de producción privada también encontramos la tradición de los bandidos y tradiciones inventadas que siguen el estilo característico de la década anterior.

El cuestionamiento histórico, político o social se realiza directa e indirectamente,

considerando que debía sortearse la censura, sobre todo al término del periodo de apertura. La música de rock y canciones de protesta son una constante en la banda sonora con el fin de recrear ambiente de crítica[108]. Algunas cintas incorporan una propuesta cinematográfica vanguardista, recuperando los caminos del drama, la ironía, el expresionismo alemán y el surrealismo. Fue un momento de renovación temática y estética, acorde a las transformaciones del cine mundial, donde resalta el cine experimental y el Tercer cine.

Esta perspectiva cinematográfica con carácter de denuncia se puede denominar de **tradición política y social**. Los temas principales en la filmografía refieren al siglo XX, en especial la Revolución y el movimiento estudiantil, que en ese momento era contemporáneo. El cuadro 26 presenta algunas películas.

Cuadro 26. Cine histórico de ficción en la tradición política - social

Película	Año	Periodo histórico que aborda	
El jardín de la tía Isabel	1971	México Antiguo	
El Santo oficio *Nuevo mundo* *Constelaciones*	1973 1976 1979	Virreinato	
La güera Rodríguez	1977	Siglo XIX	Independencia
La guerra de los pasteles	1977		Primera Intervención Francesa
Aquellos años	1973		Reforma
Las visitaciones del diablo *Yo soy Chucho el roto* *Longitud de Guerra* *Al filo del agua* *Cananea* *Ora sí, ¡tenemos que ganar!* *El Valle de los Miserables*	1967 1970 1976 1977 1978 1978 1979		Porfiriato
El escapulario *Pedro Páramo* *El Caudillo* *Los recuerdos del porvenir*	1966 1966 1967 1968		Revolución Mexicana

[108] Las películas independientes llegaron a presentar problemas de sonido por las condiciones de realización, mas el talento de la época buscó superar con creatividad la situación. Serralde (2013) comenta que fue una época donde la banda sonora toma fuerza al utilizarse con una nueva perspectiva, en los años setenta se combinan las pistas de efectos sonoros, los efectos de distorsión y reverberación para acompañar las grabaciones de rock, hay también una experimentación sonora, sobre todo en películas de ciencia ficción. En ese entonces surgieron escuelas compositoras que preparaban a músicos para el cine nacional, en las siguientes décadas se reflejará sus beneficios.

La puerta y la mujer del carnicero	1968	Siglo XX	
La marcha de Zacatecas	1968		
La trinchera	1968		
El quelite	1970		
Reed México Insurgente	1970		
Emiliano Zapata	1970		
La generala	1970		
Sucedió en Jalisco	1970		
La chamuscada – Tierra y libertad-	1971		
Peregrina	1973		
El principio	1973		
La muerte de Pancho Villa	1973		
Sangre derramada	1973		
Valente Quintero	1973		
El sargento Pérez	1973		
Simón Blanco	1974		
La ley del monte	1974		
El tigre de Santa Julia	1974		
El rey	1975		
Carroña	1975		
Las fuerzas vivas	1975		
Cuartelazo	1976		
Prisión de mujeres	1976		
Los de abajo	1976		
Ronda Revolucionaria	1976		
El mexicano	1976		
Las noches de Paloma	1977		
La casta divina	1977		
Benjamín Argumedo (El rebelde)	1978		
Persecución y muerte de Benjamín Argumedo	1979		
La sombra del caudillo	1960		México Posrevolucionario
La Rosa Blanca	1961		
Los días del amor –Los colgados-	1971		Guerra Cristera
De todos modos Juan te llamas	1974		
La guerra Santa –La cristiada-	1977		
A paso de cojo	1978		
El grito	1968		Movimiento del 68
Quizá siempre me muera	1970		
El cambio	1971		
Crates	1971		
Tómalo como quieras	1971		
Los años duros	1973		
La derrota	1973		
Canoa	1975		
Rojo Amanecr	1978		
Bandera Rota	1979		
Anacruza	1979		
Pafnucio Santo	1976	Varias etapas históricas	

Fuente: Elaboración propia

Al término del sexenio de Echeverría, el nuevo gobierno comienza a

desmantelar la industria cinematográfica estatal. Hubo cambios políticos en las instituciones de apoyo al cine, los recursos comenzaron a negarse, encarcelan a exfuncionarios, enlatan películas con discurso de cuestionamiento al orden establecido, la promoción fílmica se abandona y el precio de entrada al cine se elevó considerablemente (Pelayo 2012). Por si fuera poco, años después se incendia la Cineteca Nacional bajo condiciones nunca aclaradas.

Tales acciones revelan el nulo interés del gobierno en los ámbitos cultural y cinematográfico, a pesar de continuar manejando un discurso conforme a los ideales del nacionalismo, su interés era mantener una imagen hacia el exterior de modernización acelerada y apertura a los temas internacionales. El tratamiento de problemas sociales y políticos enfrentó nuevamente la censura y los directores de cine crítico de las décadas anteriores no fueron bien vistos. Regresó la estrategia de cerrazón[109].

En forma paralela se establece la “alianza para la producción”, una política de incentivos a la industria privada para invitarla a reinvertir en el cine. La respuesta es una moderada recuperación del cine comercial priorizando la producción de películas de acción, de ficheras, de luchadores, de frontera y el cine para televisión[110], de bajo presupuesto y continuando estilos probados anteriormente. Mas el número de producciones sigue disminuyendo cada año.

Ante la crisis económica y el deterioro de las condiciones culturales, los

[109] Posteriormente, en el marco de la política neoliberal, se liquida el Banco Nacional Cinematográfico, se venden los Estudios América y Conacite. A lo largo de los años ochenta las únicas acciones de apoyo al cine fueron la creación de Instituto Mexicano de Cine (Imcine) quien hasta ahora canaliza el financiamiento a cineastas, se reabre la Cineteca Nacional y, para acallar protestas se llama al Tercer Concurso de Cine Experimental (Pelayo 2012).

[110] En México el género de acción se concentra en narrar persecuciones, enfrentamientos armados y muertes; el cine de ficheras deriva del género de cabaret o de rumberas e incorpora números musicales, desnudos, situaciones cómicas sobre la sexualidad y críticas a los roles de género; en el cine de luchadores surgen nuevos ídolos enmascarados; un género que toma fuerza es el western con sus historias de frontera; mientras Televicine promociona sus figuras juveniles de la música pop y ranchera.

cineastas buscaron recursos en escuelas de cine, fondos privados, organismos políticos y recurrir a las cooperativas. El cine independiente resurgió con filmaciones en súper ocho, al consolidarse nueve cooperativas fílmicas en la década de 1980 (Saavedra 2009). La factibilidad de los proyectos, la calidad en las películas y el contacto con la realidad social, fueron las características de este cine, donde la experimentación cinematográfica y la libertad creativa fueron guía de los cineastas conocidos como la Generación de la crisis (Pelayo 2012).

La televisión continuaba al frente del consumo de los medios, el uso de videocaseteras se vuelve común y, ante las condiciones de crisis y marginación social, la población se aleja de las salas de cine. Además, algunas salas estaban cada vez más deterioradas, eso facilitó el avance de los multicinemas que en la década anterior comenzaron a aparecer. La combinación de estos factores y el incremento de los boletos, desplazaron el ritual de acudir al cine.

A ello se une el uso de efectos visuales y la tecnología digital en el ámbito de la cinematografía mundial. Recursos que favorecen un estilo alusivo, se recuperan antiguos recursos fílmicos y literarios, la narración se fragmenta y desplaza, la vida cotidiana se estiliza. Aparecen las superproducciones estadounidenses con temáticas de entretenimiento que acaparan a los espectadores. Pero también se incorporan a las películas temáticas sociales y sobre grupos excluidos dentro del cine arte y el cine de explotación.

En ese entorno, la filmografía de ficción histórica disminuye considerablemente. Las películas enmarcadas en la tradición inventada recuperan a los ídolos de la televisión, siguen el estilo del nacionalismo más tradicionalista y estereotipado. Son pocos los periodos históricos abordados, el Virreinato y el Siglo XX. No obstante, encontramos películas de tradiciones populares, tanto de la tradición de la gente común, de los bandidos, del movimiento estudiantil y de la guerrilla. Algunas de ellas mantienen una perspectiva crítica y una propuesta estética

interesante en el ámbito visual. Los sistemas de producción digital facilitan implementar música grabada electrónicamente a un costo bajo y el rock continúa acompañando las cintas sobre las revueltas de los jóvenes. El cuadro 27 muestra la filmografía que denominaremos de **tradición de la crisis**.

Cuadro 27. Cine histórico de ficción en la tradición de la crisis			
Película	Año	Periodo histórico que aborda	
Memoriales perdidos	1983	Virreinato	
Redondo	1985		
Juan Charrasqueado y Gabino Barrera	1980	Siglo XX	Revolución Mexicana
Cosa fácil	1982		
La Coyota	1983		
Rosendo Fierro, el correo de Villa	1984		
Domingo Corrales	1985		
La venganza de la Coyota	1986		
Zapata en Chinameca –La traición a Zapata-	1987		
La rielera	1987		
Muelle rojo	1987		
Esperanza	1988		
Goitia, un dios para sí mismo	1989		
Lázaro Cárdenas	1985		México Posrevolucionario
La seducción	1980		Guerra Cristera
Entre paréntesis	1981		Movimiento del 68
El infierno de todos tan temido	1981		
Bajo la metralla	1983		
El nacimiento de un guerrillero	1989		
La sucesión	1980		Guerra sucia
¡Viva México y sus corridos!	1987	Varias etapas	

Fuente: Elaboración propia

En los años noventa el cine entra en un periodo de renovación creativa, a pesar de ser una época de crisis económica, política y social en cuyo contexto la cultura en general enfrentó todo tipo de dificultades, en gran parte debido al Tratado de Libre Comercio (TLC) que México firma con sus vecinos de América del Norte[111]. Este paquete económico subordinó el carácter cultural del cine y, a

[111] A partir de este acuerdo se liberó el precio del boleto de entrada al cine, disminuyó del cincuenta por ciento existente hasta el 10% el porcentaje de proyecciones nacionales obligatorias en salas de cine, se abrió espacio a cadenas que modernizaron las salas cinematográficas desgastadas cambiándolas por complejos de multisalas que monopolizaron la exhibición de películas y se complicaron más los nexos entre distribuidor y exhibidor, de tal manera que creció el despojo de la mayor parte de las utilidades al equipo de realizadores (González 2006).

la par, propició la continuación del proceso de desmantelamiento de instituciones de apoyo al cine. Como resultado, al final de la década se terminó hundiendo la ya deteriorada cinematografía mexicana.

No obstante, la postura estatal enarboló al TLC como factor decisivo en el impulso del cine al convertirlo en área de inversión atractiva para el capital extranjero, a su decir, el obtener mayores presupuestos fue el aliciente en la renovación del medio. También destacó que la realización de un cine con nuevas temáticas y de mejor calidad, logró recuperar a los espectadores de clase media y alta antes alejados de las salas cinematográficas. Pero olvidó que al ser el costo del boleto más alto al salario mínimo, la población de menos recursos quedó excluida de ésta y la mayoría de las opciones culturales. Ese fue el sentido de la política neoliberal, dejó de lado aspectos propiamente de la cultura, el arte y sociales, priorizando el carácter económico.

Un discurso de libertad de expresión y no censura apoyó esa política cultural. Lo más relevante fue la creación del Fondo de Promoción Cinematográfica, Foprocine, en 1997, el Programa de Apoyo a Creadores y el Programa de Óperas Primas en 1998 para realizadores del CCC y del CUEC, lo cual abrió la posibilidad de acceder a apoyos económicos diversos.

Por otro lado, en el plano específico de la cultura cinematográfica, se considera que el éxito alcanzado por el denominado Nuevo Cine mexicano, tiene su origen en la confluencia de cineastas de varias generaciones (González 2006). Al converger directores y creativos del cine de compromiso social y político de los años 60s y 70s (Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Fons, Gabriel Retes, Alberto Isaac, Alfonso Arau, entre otros), la audacia de la generación de la crisis (Alberto Cortés, Nicolás Echeverría) y los jóvenes egresados de las escuelas de cine (Guillermo del Toro, Luis Estrada, Carlos Carrera, Francisco Athié, José Buil, Marisa Sistach) con un estilo más cercano al de hollywood, además de las

expresiones de cine independiente, se generó un espacio plural.

La autora explica que en el nuevo ámbito cinematográfico conviven diversos intereses, tendencias narrativas y estilos. La característica del cine de los 90 fue la multiplicidad de experiencias, directores, actores y reconocimientos internacionales a algunas películas, su estilo se considera indefinible por su amplitud y disociación. Mas inició una época contemporánea prestigiosa y de premios parea nuestro cine. Sin embargo, el periodo de avance fue breve, seguido de una profunda crisis a finales de la década, que llevo al cine a punto de la extinción, se producían menos de 10 películas al año (Ayala 1996, 2001).

A la ausencia de cintas se suma la insuficiencia del público mexicano. La escasa exhibición de cine nacional, junto a la consolidación del gusto por cintas extranjeras y su estilo espectacular, provoca que nuestro cine dure cada vez menos en exhibición. O se vea en reproducción casera. El espectador se acostumbró a las grandes producciones del cine postmoderno extranjero que incorpora efectos visuales recreados por la tecnología digital y la animación.

En cuanto a filmografía sobre temas históricos, el discurso nacionalista de la tradición inventada se debilita. El nuevo entorno político pluripartidista enfatiza un discurso centrado en la idea de democracia, mientras la política neoliberal del Estado llama a la integración global, el nacionalismo estorba a ambos. Mas se recuperan las voces de la disidencia con la ruptura que enfrenta el sistema estatal ante el movimiento del EZLN. Encontramos así películas básicamente de la tradición de la gente común, con una narrativa diferente, fresca, que problematiza los hechos históricos e incorpora en sus tramas el azar otorgándole un papel. La mayoría cuestiona la tradición inventada.

El cuadro 28 muestra las cintas representativas dentro de la **tradición del Nuevo cine**.

Cuadro 28. Cine histórico de ficción en la tradición del Nuevo cine			
Película	Año	Periodo histórico que aborda	
Retorno a Aztlán *Desiertos mares* *La Otra Conquista*	1991 1993 1998	México Antiguo	
Cabeza de vaca *Kino: la leyenda del padre negro* *Fray Bartolomé de las Casas* *Ave María*	1991 1993 1993 1999	Virreinato	
Gertrudis Bocanegra	1992	Siglo XIX	Independencia
Nocturno a Rosario	1991		Segunda Intervención Francesa
El cometa	1999		Porfiriato
Bandidos *Como agua para Chocolate* *La sangre de un valiente –El hombre de hierro* *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*	1991 1992 1992 1996	Siglo XX	Revolución Mexicana
Un embrujo *La Ley de Herodes*	1998 1999		México Posrevolucionario
El bulto *Ciudad de ciegos* *En el aire*	1991 1991 1993		Movimiento del 68

Fuente: Elaboración propia

Para entonces el cine conmemoraba ya su primer centenario, algunas películas históricas rescatan elementos característicos de las filmaciones de los siglos XIX y XX. Evidentemente utilizados con otro sentido, quizá para recordar la trayectoria paralela del cinematógrafo con la historia de nuestro país. O para reforzar su valor sociocultural. Se ven en las cintas imágenes referentes al desarrollo del cine, las primeras películas de argumento, teatro filmado, cine ambulante, tramas o imágenes similares a cintas reconocidas y reutilización de recursos sonoros. Cualidad que prevalece en películas posteriores.

El breve recuento histórico de este apartado exhibe cómo se configuró la cinematografía de ficción sobre la historia, constituyendo al mismo tiempo una tradición propia, dinámica, no un saber fijo. *La tradición cinematográfica es un proceso de carácter múltiple que deja entrever las condiciones de realización y recepción de las películas en ciertos momentos. Permite entender por qué se filman determinadas películas, qué reivindican o cómo se comprenden en un periodo.* Al mismo tiempo, las tradiciones fílmicas nacionales reaniman las

transformaciones culturales derivadas de los contextos de creación cinematográfica mundial. Hasta cierto punto están determinadas por ellas.

En el desarrollo del cine sobre temas histórico se identifican una multiplicidad de tradiciones, si bien es cierto que apoyó de diferentes maneras a construir el discurso de la nación, no existe una sola tradición cinematográfica a lo largo de las décadas. Hay rupturas, periodos de estabilidad y cambios convulsos. En ellas encontramos expresiones fílmicas que cuestionan o refutan el quehacer cinematográfico y proponen una alternativa al construir las tramas. Algunas formas de expresar la historia cambian, otras se conservan, es reflejo de la complejidad en la creación cinematográfica y cultural.

La contribución de las películas históricas en cada una de esas tradiciones es variable, gradual, va del mayor apego a las tradiciones inventadas o a las tradiciones populares. La filmografía es en ocasiones fascinante, otras veces adusta, o cuestionable, igual se encuentran mezclas folklóricas, disparates, tergiversación de los acontecimientos históricos, incomprensión de su anclaje social y cultural, moralismo exacerbado, glorificación de una época y glamorización de los sujetos históricos. O desacreditación de otros factores.

En conjunto, el aporte cultural del cine histórico es como instrumento de análisis sociohistórico y político[112]. Favorece la comprensión de temas al recrear la

[112] En algún momento Aurelio de los Reyes (2011) se preguntó si el nacionalismo cinematográfico significó una aportación cultural dada la condición de “basura cultural” con que suele tacharse al cine mexicano de bajo presupuesto, de baja calidad y tendencia tradicionalista. Su respuesta es afirmativa y argumenta: a través del estudio del lenguaje, el cine fijó formas de hablar y contribuyó a cambios en la expresión oral del mexicano; también impulso la música popular, asimiló la tradición teatral, la tradición radiofónica y la cultura de la danza. Fue un freno en algún momento ante la penetración de la cultura norteamericana y un elemento de identidad latinoamericana frente a amenazas de invasión. Sobre todo, fue referente del cine latinoamericano.
Esto se trae a colación porque el cine histórico ha sido muchas veces tachado de “basura cultural” o “basura cinematográfica”, él mismo lo manifiesta en algunas citas recuperadas en este trabajo. La postura de las múltiples historias y las múltiples tradiciones nos muestra que no es así, nos ayuda a pensar en este cine de otra manera.

dinámica social del pasado: formas de lenguaje, expresión musical, teatral, de la danza, la arquitectura, la literatura, el desarrollo de la prensa, la radiodifusión y el medio cinematográfico. Expresa formas de narrar el conocimiento histórico a una sociedad en algún momento mayoritariamente analfabeta. Y junto a todo ello, exhibe las fracturas sociales en el devenir de nuestra historia.

El cuadro 29 concentra las tradiciones del cine que se explicaron someramente. E integra ya lo que llamamos tradición de reinvención.

Cuadro 29. Tradiciones del cine histórico mexicano

Tradición	Periodo	No. películas
Nacionalismo (cine silente)	1907-1929	19
Nacionalismo	1930-1950	94
Popular	1950-1960	61
Política – social	1960-1980	66
De la crisis	1980-1990	21
Nuevo cine	1990-2000	19
De reinvención	2000-2017	36
	Total	316

Fuente: Elaboración propia

Existe una tendencia a considerar la filmografía realizada después del año 2000 hasta hoy dentro de la tradición del nuevo cine, tal postura considera que la política cultural neoliberal y la normatividad de la industria es prácticamente la misma iniciada en los años 90, las cintas tienden a una estética similar y confluyen diversidad de tópicos. Sin embargo, otra directriz especula que es un cine diferente, lo cual parece más acertado si se parte de la premisa de que el entorno sociocultural, político y cinematográfico no es equiparable.

4.Filmografía histórica en el siglo XXI

Después del año 2000 las condiciones de realización de películas en México

cambiaron. Las transformaciones se pueden agrupar en dos tipos, las propiamente cinematográficas y el nuevo contexto cultural. Ambos factores llevan a una manera distinta de crear e interpretar en una película la historia y las tradiciones.

Con base en tales consideraciones, en este apartado el propósito es discutir por qué se considera que el cine realizado en el periodo comprendido entre los años 2000 y 2017 se inscribe en una tradición diferente. Se realizará una descripción de esta etapa de desarrollo del cine incluyendo aspectos generales de la visión estatal sobre el cine, forma de financiamiento, el papel de los espectadores, el estilo de las películas, el tratamiento de la historia y las tradiciones en la filmografía.

Con el inicio del siglo XXI el medio cinematográfico modificó de manera progresiva su proceso comunicativo. La realización de películas se benefició por el cambio de equipo y materiales tecnológicos digitales de menor costo, lo cual amplió significativamente el número de cintas realizadas. La distribución y recepción de películas encontró un espacio favorable con el uso de plataformas interactivas, paliando al menos mínimamente el problema que subsiste en la exhibición de cine mexicano. A pesar de la gran competencia que internet representa para los medios de comunicación y la profunda crisis en que algunos de ellos se encontraron, el cine buscó retomar su lugar en la cultura al incorporar innovaciones tecnológicas e incrustarse en el espacio multimediático. Es este un punto clave en el repunte que ha logrado.

Actualmente el cine vive un momento de expansión sin precedente, ha aprovechado las condiciones culturales, de realización, distribución y recepción que trajo el nuevo siglo y ha logrado sortear en parte las tensiones derivadas de ellas. Hacia la segunda década del nuevo siglo se incrementó notablemente la creación fílmica, se revirtió la baja producción poco a poco hasta alcanzar en

2018 la cifra de 186 películas[113]. Eso no quiere decir que se hayan resuelto las problemáticas que el medio arrastra, persiste una crisis en todos los ámbitos, derivada de una relación dependiente con el Estado. Las fuentes de financiamiento se han fraccionado, para realizar una película se tiene que seguir una estrategia de emprendimiento y buscar recursos de diferentes lados.[114], las aportaciones de los apoyos estatales son mínimas y son los organismos reguladores quienes seleccionan, no siempre con criterios claros, los proyectos que recibirán apoyo, los demás son excluidos.

En cuanto a la exhibición, las salas de cine no presentan en cartelera cintas mexicanas, cuando lo hacen las mantienen poco tiempo, o bien llegan a las salas cintas de escaso contenido. De ahí deviene una problemática de recepción, la demanda del cine nacional por el público es baja, lo que se distribuye no siempre es lo mejor y el acceso a filmes de mejor calidad es limitado; muchas cintas incluso llegan a conocerse más en el extranjero.

---

[113] Los datos publicados por Imcine en las ediciones del *Anuario estadístico del cine mexicano* de 2011 a 2019 revelan que, tras un paulatino avance, desde 2012 se han realizado más de 110 largometrajes anuales. A partir de eso México se ha mantenido desde hace tiempo dentro de los 20 países con mayor producción fílmica en el mundo y es uno de los de mayor producción en Iberoamérica. Además, realiza coproducciones fílmicas con 28 naciones.
En el anuario 2019 se menciona que ocupa el cuarto lugar en cuanto a las demarcaciones con mayor número de salas de exhibición. Por otro lado, con el fin de fomentar la recepción del cine, se ampliaron las formas de exhibición en más de 600 circuitos alternativos al interior del país y se organizan más de 155 festivales anuales. Se abrieron también diferentes espacios en televisión abierta para dar a conocer la cultura cinematográfica.
Los estrenos comerciales de películas mexicanas en el extranjero siguen creciendo, en 2018 estrenaron 116 películas en 37 países. México participa en alrededor de 300 festivales internacionales en 70 países de los diferentes continentes, donde nuestras cintas han recibido premios y el reconocimiento a directores y actores nacionales.
En el ámbito digital, existen 4 plataformas para atraer audiencia joven (Filminlatino, Cinema México Digital, Pantalla CACI –en Ibermedia- y Reina Latina). Además, en internet se encuentran más del 50% de las películas estrenadas de 2016 a 2018 para ser visualizadas o descargarse, de forma gratuita o ilegal.
Estas condiciones se alejan de las existentes antes del año 2000, lo cual justifica pensar en una etapa nueva del cine.

[114] En 2006 se crearon El Fondo de inversión y estímulos al cine (Fidecine) y el Estímulo fiscal a proyectos de inversión en la producción y la distribución cinematográfica nacional (Eficine), se puede acceder a sus apoyos en combinación con los de programas instaurados en los años noventa, bajo ciertos lineamientos, así como a fondos regionales o privados para completar los presupuestos cinematográficos.

Resultado de ello y de las prácticas culturales digitales, los espectadores han migrado a las plataformas virtuales para ver cine. Lo cual dificulta aún más la recuperación de la inversión por las películas mexicanas.

En este contexto de aparente avance pero al mismo tiempo de crisis interna, el cine está en búsqueda de estrategias para reubicarse como medio de comunicación. Una de ellas es la incorporación de contenidos más interesantes, n abordando problemáticas sociales y recuperando temas históricos. Existe un número considerable de producciones audiovisuales sobre tópicos de historia tanto para cine, televisión y multimedios. El afán por preservar la historia mexicana mediante el cine tiene diferentes razones.

Por un lado, las condiciones socioculturales de México enfrentaron modificaciones con los procesos de alternancia en el poder[115]. En el año 2000, el Partido Acción Nacional (PAN) planteó un gobierno del cambio sustentado en un discurso cuyo eje fue consolidar la transición política por vía de la democratización en todos los ámbitos. Después, ante los innegables resultados negativos de su gobierno que derivaron en la expresión brutal de la desaparición del estado de derecho, de la seguridad pública, inestabilidad creciente, el incremento en niveles de pobreza, pobreza extrema y marginación social, intentó reforzar el discurso con un sentido de unidad nacional.

[115] Desde los estudios políticos Bolívar Meza (2006) define la alternancia política como el cambio o sustitución de un grupo gobernante por otro que procede de un partido político diferente, tras un proceso electoral competido. Se espera que posterior a la alternancia haya una transición a la democracia, la cual entiende como el paso de un régimen autoritario a uno democrático, tras establecer un pacto fundacional nuevo, construir políticas, instituciones y leyes para consolidar la transformación. Explica que en México la alternancia fue de abajo hacia arriba (municipios, congresos locales, gubernaturas) y de la periferia al centro (congreso federal, presidencia). Fue posible gracias a la transición democrática iniciada en 1977 con la reforma política y electoral que favoreció el surgimiento de un sistema plural de partidos políticos y la consolidación de un sistema tripartidista (PRI, PAN, PRD) en 1997.
Argumenta que la alternancia suele traer muchos problemas, genera expectativas de cambio que difícilmente se cumplen por diversas razones (insuficiencia de recursos, resistencia al cambio, inexperiencia política). El beneficio es que genera una cultura política donde se valora la importancia del voto como instrumento de opinión y presión.

La raíz de esta discursividad se rastrea en los documentos del Plan Nacional de Desarrollo 2001-2006[116] y 2007-2012[117], así como en las políticas culturales derivadas de ellos. No obstante, fue una alternancia insuficiente. No logró construir instituciones ni leyes congruentes con el cambio, no estableció acuerdos para avanzar en reformas económicas, políticas y sociales. Persistió un sistema de gobierno autoritario, conservador y sin visión de las necesidades sociales a satisfacer.

En ese contexto político, se recuperó el tema de la unidad nacional ya tan gastado en el país. El discurso de unidad encontró eco en el periodo de alternancia panista dentro de la estrategia cultural que se ha llamado popularmente del Bicentenario, con la cual se dieron apoyos importantes para producción artística y cultural, incluido el cine histórico, en el marco de la conmemoración de acontecimientos relevantes para el país. Algunos de los momentos a recordar fueron: el Bicentenario de la Independencia de México y el Centenario de la Revolución Mexicana (2010), a lo cual se suma la conmemoración de otros hechos relacionados con las luchas libertarias como el Bicentenario del natalicio de Benito Juárez (2006), 150 años de la Reforma Liberal (2009), Bicentenario de la Batalla de Cuautla (2012), el Año del Caudillo

[116] El cual establece en la *Sección 2. Elaboración del Plan Nacional de Desarrollo*: "… El país se encuentra hoy en un momento privilegiado de la historia para decidir su futuro, para planear el México que se desea. Nuestras profundas raíces históricas y culturales nos dan un sentido de Nación; al mismo tiempo, el nuevo ánimo que el proceso de consolidación de la democracia imprime es el fundamento para trabajar en la construcción de un país más justo, más humano, más participativo, con más oportunidades para todos, con más opciones, con más caminos, con mayor tolerancia, más incluyente.". El primer objetivo del Plan es impulsar cambios que consoliden el avance democrático, las estrategias para ello se desarrollan en los apartados *3.5. La transición política, La Gobernabilidad democrática, y el Objetivo rector 3*. (Diario Oficial de la Federación 2001).

[117] En este Plan los primeros dos Objetivos básicos son: Defender la soberanía y preservar los intereses de México en el mundo y Ampliar nuestra vida democrática, mismos que se justifican en los apartados *Soberanía, Seguridad Nacional y Promoción de los intereses de México en el exterior* y *Acuerdo Nacional para la Ampliación de Nuestra Vida Democrática*. (Diario Oficial de la Federación 2007).

Vicente Guerrero (2011, según el Gobierno del Estado de México), 150 años de la Batalla de Puebla (2012).

Fue un periodo que abrió la oportunidad para reflexionar en diferentes frentes y expresiones culturales sobre la historia nacional, reconsiderando los logros alcanzados y las incontables deudas sociales[118]. Posibilidad que sólo se alcanzó de manera limitada porque se terminó dando prioridad a la política cultural neoliberal y el turismo cultural en los festejos[119]. El interés por hacer memoria, repensar la historia, recuperar rituales, el ánimo festivo y la contranarrativa que se espera de un proceso de conmemoración, tuvieron pocas expresiones pero importantes. Algunas en el cine.

En un primer acercamiento a las películas de ficción sobre temas históricos producido en ese momento, se distingue el énfasis en las múltiples tradiciones. La filmografía de la tradición inventada desde arriba está correlacionada con el discurso cultural e histórico del periodo, con una visión gloriosa de la historia favorece el carácter festivo. Como en otras expresiones culturales, en el cine hay una disputa por los acontecimientos y sujetos históricos que es necesario rescatar o relegar, las figuras de Francisco I, Madero, Porfirio Díaz se enarbolan como fundadores de la democracia, la paz y el desarrollo. También encontramos películas de tradiciones populares, se reconstruye la historia de bandidos, del movimiento estudiantil, de la guerrilla y de la gente común, las películas privilegian a los héroes anónimos.

[118] En el aspecto político, para cubrir las deudas sociales Vicente Fox creó en 2002 la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP) bajo la promesa de apertura a la información sobre las represiones ejercidas por parte del gobierno en las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta, con el fin de fincar responsabilidades jurídicas. Sus acciones fueron insuficientes y en 2007 desapareció esta institución.

[119] En el marco de la política del PAN, conocida como la primera alternancia, se creó la Comisión Organizadora de la Conmemoración del Bicentenario del inicio del movimiento de Independencia Nacional y del Centenario del inicio de la Revolución Mexicana en junio de 2006, su propósito fue planear y coordinar las actividades para los festejos de ambas luchas libertarias (Diario Oficial de la Federación 2006). Posteriormente se abrieron comisiones para las otras conmemoraciones mencionadas.

En 2012 inicia la segunda alternancia en el poder con el regreso del Partido Revolucionario Institucional (PRI) al frente del gobierno[120]. Al recuperar su lugar, el PRI intenta presentar un discurso político de vanguardia, cuyos ejes son la idea de un país democrático, estable y en desarrollo acelerado[121]. Reafirma la visión de un partido oficial renovado, libre de errores del pasado, fuerte por su experiencia en el gobierno y en la construcción de la historia. Discurso que ya a nadie convence ante la agudización de las problemáticas de toda índole. En un afán por evitar los errores de los panistas, procura realizar un vertiginoso y sofocante cambio institucional y legal, pero los resultados no son lo esperado. Sólo incrementan la marginación profunda, la honda crisis social, la violencia, la bancarrota del país y el hartazgo social. Nuevamente la alternancia fue una coyuntura, pero no logro el tránsito a la democracia.

En el ámbito cultural la segunda alternancia pondera el retorno a la tradición de unidad nacional antigua. Continúan impulsándose acciones para conmemorar hechos destacados de la historia nacional, como el Centenario de la Decena Trágica (2013), el Bicentenario del nacimiento de Melchor Ocampo (2014), Bicentenario luctuso de José María Morelos y Pavón (2015), Centenario de la Batalla de Columbus (2016) y el centenario de la Constitución Política (2017). Prevalece el tono festivo, no obstante, ante el recorte del presupuesto para cultura en general y la falta de financiamientos o apoyos asignados a estos temas conmemorativos, el cine de ficción histórica realizado es escaso.

Las pocas películas históricas de tradición inventada desde arriba manejan un

[120] El PRI perdió las elecciones del 2000 pero mantuvo la mayoría en los municipios, gubernaturas, diputaciones federales y senados. Eso le alcanzó, en combinación con la ineficacia panista, para mover sus influencias y retomar el poder en el país.

[121] En el Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018 se establece la meta *México en Paz* con el propósito de garantizar el avance de la democracia, la gobernabilidad y la seguridad de su población, cuyo objetivo 1 es promover y fortalecer la Gobernabilidad democrática. (Diario Oficial de la Federación 2013).

discurso ambiguo, que continúan la disputa por los acontecimientos y sujetos históricos a rescatar. Fuera de los límites del poder se crean aún menos cintas, algunas son la culminación de proyectos hasta entonces inacabados donde se recrean tradiciones populares. En general es un periodo de privilegios para otros géneros de ficción que no cuestionan el orden establecido y apoyan en la naturalización de las múltiples manifestaciones de la violencia.

Las películas de ambos momentos reconstruyen acontecimientos del pasado y evidencian las condiciones culturales del presente en que fueron filmadas. El cine de la primera alternancia enfatiza la necesidad del cambio en el poder para establecer la transición democrática del país; el tema que en general se pretende abordar es recobrar la historia jamás contada (que los 70 años de gobierno del PRI y el tradicionalismo llevaron al olvido). El cine de ficción histórica de la segunda alternancia recupera la idea de renovación y de vuelta a la estabilidad; el tema que en general se aborda es la ineludible continuidad de la historia para mantener un país democrático y en desarrollo que ha sorteado obstáculos políticos de todo tipo, aunque no de forma directa siempre.

Vemos una filmografía que exhibe o cuestiona la realidad social y su proceso de cambio acelerado. Los tópicos políticos no tienen significación por sí mismos, son sólo una parte del discurso fílmico, adquieren importancia en el conjunto de elementos que conforman una película.

Ya sea que incorporen una tradición popular o inventada, en las películas resalta la interrogación sobre la historia. Se intenta refundar la idea de nación recurriendo a diferentes acontecimientos, personajes, símbolos. Tras una narrativa en ocasiones ambigua, vacilante, evasiva, se pretende mostrar porque seguimos en condiciones de marginación y violencia, problemas no resueltos en el transcurso del tiempo. Los géneros y recursos cinematográficos son varios, se recurre a la farsa, al simulacro, la parodia, la épica, a crear confusión, a la

espectacularidad. A pesar de eso, hay propuestas interesantes de discutir.

Es un cine cercano a las plataformas de streaming, la imagen digital, narrativas de ruptura temporal y espacial, hiperfragmentación, múltiples puntos de vista, cambios dimensionales, personajes desdibujados y la revaloración del sonido. Expresiones a las que nos acercó el estilo del cine mundial del siglo XXI.

La descripción es somera a partir de lo percibido en un acercamiento inicial a las películas, sólo tras el análisis cinematográfico de ellas se podría argumentar si existen elementos comunes posibles de generalizar a la época. Mas siembra duda de si la filmografía del siglo XXI narra de manera diferente la historia. Si es así, habrá que ver cuáles son los límites de la distinción.

A manera de conclusión, se argumenta que *se percibe un cambio en la forma de hacer películas históricas en México. Podría pensarse que el diálogo con la historia y con la tradición que pudieron establecer los cineastas fue más abierto con respecto al cine del siglo pasado. En su trayectoria, el cine mexicano amplió estrategias para expresar las condiciones sociohistóricas del presente y abrevar las transformaciones de la creación cinematográfica internacional. Encontró pautas de creación y elementos formales para resignificar las tradiciones.* Para reinventarlas y para reinventarse a sí mismo.

No es una práctica completamente nueva ni una copia de esquemas pasados. El cine histórico se transforma continuamente porque reorganiza elementos de una práctica cultural para propiciar significaciones diferentes.

Algunas películas del periodo designado **tradición de reinvención**, se enlistan en el cuadro 30.

Cuadro 30. Cine histórico de ficción en la tradición de reinvención			
Película	Año	Periodo histórico que aborda	
Erendira Ikikunari *Epitafio*	2006 2015	México Antiguo	
El baile de San Juan *La carga*	2010 2016	Virreinato	
Hidalgo: la historia jamás contada *Morelos*	2010 2012	Siglo XIX	Independencia
Su alteza serenísima *Huérfanos*	2004 2014		La Reforma
Cinco de Mayo: la Batalla	2013		Segunda Intervención Francesa
El tigre de Santa Julia *Las vueltas del citrillo* *El atentado*	2002 2005 2012		Porfiriato
Zapata el sueño del héroe *El charro Juárez* *Chicogrande* *Revolución* *Marcelino, pan y vino* *La cebra* *Ciudadano Buelna* *Matar extraños* *Apasionado Pancho Villa –Itinerario de una pasión-*	2004 2007 2009 2010 2011 2012 2013 2013 2013	Siglo XX	Revolución Mexicana
Arráncame la vida	2008		México Posrevolucionario
Padre Pro *Desierto adentro* *Los últimos cristeros*	2007 2008 2011		Guerra cristera
Los crímenes de Mar del norte	2017		Segunda Guerra Mundial
¿De qué lado estás? *Borrar de la memoria* *Tlatelolco, verano del 68*	2002 2011 2012		Movimiento del 68
El violín *Cementerio de papel* *Las armas*	2006 2009 2013		Guerra sucia
Corazón del tiempo	2009		Movimiento zapatista
Cuentos de hadas para dormir cocodrilos *Las paredes hablan* *La habitación –Tales of México-*	2002 2012 2016	Varias etapas	

Fuente: Elaboración propia

De esta filmografía se seleccionó el *corpus* de investigación. El análisis cinematográfico permitirá observar con detalle cómo se narra en el nuevo siglo la historia y cómo se resignifica la tradición. Elementos necesarios para reflexionar si a partir del diálogo con ambas el cine mexicano histórico se reinventa a sí mismo.

III
Tradición e innovación en las películas históricas

Un estudio social del cine no es
únicamente un análisis de las
relaciones entre la película, sus
productores y el público.
Es también la historia de la
emancipación del cineasta, quien, con
ayuda de la crítica o sin ella, logró poco
a poco legitimar su arte y darle un lugar
al lado de las demás artes reconocidas.
Marc Ferro

La filmografía realizada en el periodo incluido entre los años 2000 y 2017 es amplia, se localizaron 36 películas sobre temas históricos. El conjunto induce a reflexionar en la pretensión de narrar el pasado en forma diferente. A continuación se presenta una posible manera de comprender algunas cintas de ficción, contrastando los recursos utilizados para recrear la historia, las tradiciones y la forma narrativa.

El objetivo del capítulo es interpretar cómo se reinventa la tradición en el cine histórico de ficción. Con esa base, se argumentará su valor sociocultural y se responderá a la interrogante: ¿se puede hablar de un cambio en la práctica de hacer cine histórico después del año 2000?

3.1. Tradiciones en la creación cinematográfica contemporánea

El propósito inicial de este apartado es apreciar el papel que juegan las tradiciones en películas históricas realizadas en las últimas décadas, a partir de su análisis cinematográfico. Las 36 películas mencionadas se observaron para tener una visión general sobre la perspectiva que plantean y poder elegir el *corpus* de investigación[122]. En el proceso se clasificó la filmografía conforme al enfoque de múltiples tradiciones, considerando la que aparentemente predomina en ella, ya sea que su tratamiento la refuerce, interrogue, refute o ironice. Tal ordenamiento y la selección tras aplicar los otros criterios de selección del *corpus*, se encuentran en el anexo 3.

[122] El registro del análisis inicial de las 36 películas se realizó en un formato preliminar denominado Guía de interpretación cinematográfica (se puede consultar en el anexo 3), con el objetivo de identificar la información básica como antecedente en la selección del *corpus*.
En el proceso de elección se consideraron criterios cinematográficos y extracinematográficos. Primero se establecieron de forma empírica al inicio de la investigación, para reducir la búsqueda filmográfica: sólo se trabajó con largometrajes, películas realizadas por directores mexicanos y registradas específicamente como mexicanas. Después, a partir de los lineamientos teóricos se definieron criterios para seleccionar el corpus: cintas que aborden tradiciones, acontecimientos y etapas históricas distintas; una forma narrativa discontinua y compleja; que sean de diferentes directores y, finalmente se eliminaron algunas por saturación.

La elección final fueron cinco películas que evidencian lo permanente y los cambios en la sociedad. En ellas se articulan aspectos históricos, sociales, culturales y políticos implícitos en la recreación histórica y de las tradiciones. Así acercan a una posible respuesta a la interrogante guía de la investigación: *¿cuál es el papel que juega la tradición en la narración de películas históricas de ficción mexicanas realizadas entre los años 2000 y 2017?*

Posteriormente se procedió al análisis cinematográfico[123]*.* Observar la filmografía múltiples ocasiones permitió apreciar cómo la forma narrativa elegida por los cineastas facilita la comprensión de temas, aporta a la explicación histórica por su pertinencia, o por evidenciar sesgos.

La metodología para presentar la interpretación es mediante ensayos, que incluyen varias secciones: primero se explican en conjunto elementos históricos, de las tradiciones y la narración explícitos en las películas, posibles de identificar por todo espectador, es decir del nivel de *significación referencial*[124]. Después se integra una sección específica de aspectos de la **trama histórica**, otra de las **tradiciones** y una última de la **narración**, no necesariamente en ese orden[125], se avanza en ellas del nivel de *significación conceptual* al *simbólico* y se llega al *sintomático*; las secciones se separan en el ensayo mediante subtítulos. Al final, la sección cinco corresponde a una ficha filmográfica sintética. Se presentan en seguida los ensayos.

[123] Para registrar el análisis cinematográfico se desarrolló un instrumento de recolección de datos a partir de los lineamientos teórico-metodológicos. Se integraron preguntas que permiten identificar cómo se construye la trama histórica, las tradiciones y la narración cinematográfica, considerando los diferentes niveles de significación en cada una. La versión final de la Guía de interpretación cinematográfica se puede consultar en el anexo 3. A partir de los datos concentrados en los formatos de recolección de datos, se redactaron los ensayos de interpretación que conforman esta sección del reporte de investigación.

[124] Es claro que un espectador no necesariamente percibe todos los factores, o no lo hace con intención de análisis.

[125] El análisis no es secuencial, sino un proceso complejo que intenta rescatar las diferentes dimensiones de una película.

La tradición inventada en *Los crímenes del Mar del norte*

> Voz off: Ceremonia en el estadio olímpico de Berlín. El ejército que desfila a lo largo de Europa Oriental desfila ante el dictador. El líder del Tercer Reich, Adolfo Hitler, arenga a la multitud para apoyar el avance de sus tropas en la estepa rusa.
> El ejército rojo manda al frente a más de tres millones de soldados y tanques y aviones para detener el avance nazi.
> Entre tanto, en la ciudad de México, voluntarios de las fuerzas armadas marchan por las calles en apoyo del gobierno nacional. Trabajadores de todas las industrias se manifiestan contra el eje nazi fascista. El fervor patrio invade los corazones.
> El número de voluntarios ha aumentado considerablemente…
> ¡Un soldado en cada hijo te dio!

El quebrantamiento de la paz

La película *Los crímenes de Mar del Norte* (2017) dirigida por José Buil se centra en el Estado de Guerra que declaró el presidente de México contra las potencias del eje durante la Segunda Guerra Mundial, a partir del cual se genera un ambiente de incertidumbre social y confusión. Contexto propicio para que se oculte un asesino serial en la capital del país.

El acontecimiento que articula las situaciones política y social inicia cuando el presidente Manuel Ávila Camacho informa, mediante discurso a la nación, la decisión de declarar el Estado de Guerra. Inmediatamente el gobierno promueve una intensa campaña nacionalista enarbolando la defensa de la patria. Tal situación genera temor ante la forma en que pueda verse involucrado México en el conflicto bélico mundial, pero también por la posibilidad de que recluten a los varones, cuando por fin el país parecía haberse alejado de las luchas armadas.

Una situación ligada a esos hechos históricos es el inicio de las llamadas prácticas de oscurecimiento y prevención nocturna en el país. Ante posibles

ataques del enemigo, se inician los famosos apagones y restricciones en la circulación a ciertas horas de la noche, bajo el argumento de enseñar a la población a prepararse y ser cautelosa en caso de bombardeos. Existían interrupciones de la energía eléctrica y el libre tránsito programados por el gobierno, otros eran improvisados, esto aumenta el desconcierto.

En ese marco histórico tienen lugar los crímenes perpetrados durante 1942 en la calle Mar del Norte de la ciudad de México, por el asesino serial Gregorio Cárdenas apodado el estrangulador de Tacuba. Gregorio es un joven universitario reconocido por su dedicación al estudio, sin interés alguno en el tema de la guerra porque aparentemente tiene un futuro promisorio, pero durante el estado de angustia social de la época crece su inestabilidad emocional, detonando el comienzo de sus homicidios. La zozobra de la población se torna en pánico al descubrir cómo el criminal aprovechó los apagones y restricciones del libre tránsito para actuar.

Los sujetos históricos relacionados con los acontecimientos en la película son por un lado el presidente Manuel Ávila Camacho, los integrantes de la Cámara de Diputados, contingentes de los sindicatos que apoyan la decisión presidencial, los ejércitos en contienda durante la Segunda Guerra Mundial y Adolfo Hitler. Con relación al acontecimiento no político, destacan Gregorio Cárdenas, a quien llaman Goyo, y los agentes del Servicio Secreto.

En la película se distinguen dos subtramas: la trama histórica y la historia de vida del asesino. Ambas convergen mediante los comentarios, actitudes y comportamientos de Goyo y gente cercana a su vida en torno a la guerra. Se muestra como resultado del acontecer una transformación social no positiva, en cuanto la preocupación generalizada incrementa con la propaganda de guerra, se extiende con los apagones y se intensifica al conocerse los crímenes.

Las fuentes históricas consultadas para construir el guión de la película son el Archivo histórico de la Ciudad de México Carlos Ruiz Abreu y la Filmoteca de la UNAM, según se explicita en los créditos. También se menciona la investigación histórica realizada por el colectivo *El gallito*, al cual se integra José Buil [126]. Tras la recopilación documental se recreó una propuesta fílmica que refiere al periodo histórico del Siglo XX, en la etapa del México posrevolucionario, específicamente a la Segunda Guerra Mundial.

El argumento de *Los crímenes de Mar del Norte* integra diez unidades narrativas. Estos segmentos, a los cuales asigné un título para precisar su información, son:

1. Declaración de guerra
2. Ambiente social
3. Primer asesinato
4. Psicosis bélica
5. Segundo asesinato
6. Tercer asesinato
7. Cuarto asesinato
8. Descubrimiento del asesino
9. El apagón
10. Las víctimas

El argumento inicia con el mensaje a la nación sobre la declaración de guerra a las potencias del eje, el 22 de mayo de 1942. Después un narrador indica que relatará las historias de Goyo Cárdenas y Jorge “el calavera”, quienes pasean por el bosque con sus novias Chela y Paquita. Días después Goyo Cárdenas invita a cenar a una mujer en el café Shangai, mientras se escucha en la radio un comunicado del gobierno llamando a los varones a integrarse a instrucción de guerra; la pareja sale rumbo al laboratorio de Goyo, ahí él la estrangula con su media y la entierra en el patio.

En la siguiente unidad se detalla el clima de psicosis bélica en el país mediante constante información radiofónica de la práctica de oscurecimiento, avances de

[126] Los integrantes del colectivo *El gallito* son José Buil, Alfonso Morales, Pepe Navar, Enrique Escalera “El Tlacuilo”, Guillermo Díaz Palafox, Manuel Sánchez, Mario González, Abraham Téllez, Sergio Cabrera, Homero Alemán, Hugo Vargas, Alberto Soberanís, Jorge Olguín, Víctor H. Martínez, Gastón Martínez, Carlos Camacho, Guillermo Hernández y Antonio Escribano, información que aparece en los créditos finales. Además Buil ha mencionado en entrevistas periodísticas que la investigación hemerográfica incluyó varios periódicos de la época.

la guerra en la prensa, en el cine, o conversaciones entre Goyo, Jorge y Paquita sobre los voluntarios del ejército. Posteriormente Goyo lleva a cabo dos crímenes tras sufrir ataques de ansiedad por los conflictos en su noviazgo con Chela. Más adelante, después de un paseo con sus amigos, Goyo y Chela discuten y él, al sentirse despreciado, la asesina. Al amanecer cuenta a Jorge lo sucedido, quien queda consternado. Mientras transcurren esas acciones continúa incesante la propaganda.

Una agente del Servicio Secreto indaga la desaparición de Chela. Ya en el laboratorio de Goyo encuentra las pertenencias de la joven y descubre un cuerpo enterrado en el patio. Procede la detención del asesino, exhuman los cadáveres y detienen a Jorge por sospecha de complicidad. Finalmente, Goyo es interrogado en el momento que inicia un apagón general.

Los personajes que desencadenan la acción en la narración son primero el presidente Manuel Ávila Camacho en su carácter de representante del Estado; él fue militar, participó en la revolución y como gobernante buscó una relación estrecha con los Estados Unidos, mientras revertía las políticas del gobierno cardenista; su motivación en la narración es mostrar que no se tolerarán más acciones bélicas por parte del eje como el ataque a un buque mexicano, por ello el acento en la campaña nacionalista. Por otro lado se encuentran Goyo y Jorge, quienes simbolizan a la juventud de la época y su postura ante la guerra; Goyo es estudiante de química, destaca por su inteligencia, dedicación y tener una beca en Pemex, la cual le ayuda a mantener un laboratorio donde pasa bastante tiempo alejado de su casa y de una madre sobreprotectora, ahí invita constantemente a mujeres; su mejor amigo y compañero de clase, Jorge, vive con sus padres y le entusiasma la idea de participar en la guerra; la motivación narrativa de ambos es disfrutar su juventud y sus noviazgos.

En ese marco surge la expectativa en el espectador de saber cómo sucedieron

los asesinatos y qué sucede con el estrangulador, interrogantes provocadas por las escenas iniciales y el lema de la película: *El origen de los feminicidios*. La curiosidad va en ascenso constante y al final logra satisfacerse.

El eje de la trama es la tradición inventada, que reconstruye una manifestación de nacionalismo durante la Segunda Guerra Mundial. Esto se refuerza por el mito del primer asesino serial en México. Las manifestaciones de la tradición en la película son el amor patrio, la unidad nacional, la defensa de la patria, la unidad de las Américas, así como la necesidad de mantener el orden social y el desarrollo alcanzados. Factores que definen la invariabilidad de la tradición inventada en su carácter histórico, político y social.

La historia perturbada

> Voz off: La Ley del Servicio Militar establece como primer contingente para la instrucción de guerra a los civiles cuya edad esté comprendida entre los 18 y los 41 años…

Los crímenes de Mar del Norte es una película histórica de ficción y de reconstrucción histórica, fusiona el drama con una cuidadosa construcción de la época. Los acontecimientos narrados son de carácter político y social, se enfatiza el relato sobre la vida de Goyo, su amistad con Jorge y las relaciones de ambos con sus novias, acoplados con los actos estatales y sucesos internacionales. Mediante la propaganda en diferentes medios de comunicación se apela a la acción colectiva como fundamento de la historia, sólo a nivel discursivo, a partir del llamado del gobierno a la unidad nacional para defender al país. Mas no en las acciones de los personajes, ya que la invitación a actuar no estrecha lazos sociales.

La discontinuidad de la historia se destaca al narrar dos acontecimientos que afectaron a la sociedad mexicana de diferente manera en un mismo momento histórico. Los núcleos de tensión presentes en la historia se evidencian al

aparecen los ejércitos europeos en el campo de batalla, situación en la que la URSS es el contrapeso al eje nazi fascista. Dentro del país se manifiestan en el llamado del gobierno a la defensa armada, el apoyo a la URSS, así como en la respuesta de intranquilidad social.

La trama histórica ejemplifica las diferencias en las condiciones sociales a partir de la vestimenta, viviendas y forma de vida diferenciada de los jóvenes protagonistas. Evidencia también los fines del Estado mediante la información radiofónica sobre la guerra, en paralelo se perciben los ideales personales en las conversaciones entre los protagonistas, cuyos intereses son mantener sus relaciones de amistad, de pareja y un futuro promisorio. Por otra parte, la presencia del azar en la historia se revela cuando tras su detención Goyo es interrogado, justo en el momento de inicio del apagón general programado por el gobierno de la Ciudad de México, es un momento de gran inquietud social; la convergencia de ambas situaciones recrea el pánico, las pérdidas de los mexicanos en otros conflictos históricos y, al final, una especie de alivio derivado de la sensación de estar protegidos por la policía y las autoridades.

La interrogación sobre el sentir social, la ruptura del discurso de continuidad histórica, la presentación de los núcleos de tensión, el acento en las condiciones socioculturales y políticas, los anhelos de los jóvenes y la presencia de lo fortuito, son factores que generan en conjunto pretensión de verdad. La abundancia de datos sobre la guerra en todos los ámbitos de la vida crea un sentido de apego a la objetividad de la historia y favorece su comprensión.

En *Los crímenes de Mar del Norte* se vinculan el pasado y el presente en que se recibe la cinta por alusión a una situación aún no resuelta en México, los feminicidios. Ese conflicto se enmarca en uno mayor: la violencia generalizada en el país. Ambas problemáticas se recrudecieron en las últimas décadas y el clima resultante de tensión social es semejante al del pasado.

La dinámica social del momento histórico en la década de 1940 se muestra inicialmente recreando una ciudad tranquila, en paz, aparentemente no afectada por los acontecimientos de la política exterior, cuya sociedad se concentra en el proceso de modernización y en evitar cualquier ruptura de la estabilidad alcanzada. Es una sociedad que conserva valores tradicionales en la familia y los prejuicios propios de la época, que derivan en actitudes represivas en el ámbito familiar, sexual y político. Situación que cambia drásticamente por un ambiente de confusión inicial y posteriormente de incertidumbre ante la amenaza por la irracionalidad de la guerra. Un profesor comenta a los jóvenes en clase:

- Profesor: En estos momentos decisivos para el país, cualquier fracaso de ustedes nos saldría muy caro. Estamos comprometidos en una guerra que… no sabemos cuándo va a terminar…

Se observa también el papel primordial de la radio y después del cine como prácticas culturales de carácter socializador. A lo largo de toda la película escuchamos a la gente atenta a un aparato radiofónico en su casa, en el auto, en los restaurantes. Se acercan a escuchar juntos la familia o conocidos las indicaciones que el gobierno está mandando para las prácticas de prevención, como las siguientes en torno al apagón general:

- Voz off: … que a partir de la señal de alarma se llevará a cabo una práctica de oscurecimiento en la ciudad de México. El objetivo de esta práctica será iniciar a la población civil en las maniobras y procedimientos que se aplican …

El día del apagón se conocen los homicidios. A la tensión ya existente se suma el descubrimiento de los cadáveres. Este diálogo lo ejemplifica:

- Policía: Aquí está
- Agente: El estrangulador
- Jefe de la policía: ¿Tú eres el tal Gregorio? ¿A cuántas mujeres mataste pedazo de cobarde? (ordena al policía) Ya abre…Qué cuántas mujeres mataste cabrón? ¿qué no me oíste? Mira, ¡conmigo no te vas a hacer el loco! ¿eh?... A mí me vas a decir cuántas mataste, sí o sí…
- Goyo: Mate 4… pero 3 eran prostitutas
- Agente: ¿Y eso que quiere decir? ¿Qué porque eran prostitutas las podías matar?
- Jefe de la policía: ¡Desgraciado!

- Policía: ¡General! ¡general! ¡general! No lo haga… aquí está la prensa…(Suena la sirena y se apaga la luz)
- Jefe de la policía: ¡Me lleva!
- Agente: Es el apagón… esto sólo dura cinco minutos, tranquilos…

La dinámica social del momento en que se recibe la película se manifiesta en la ficción por alusión a conflictos similares mediante la frase *el origen de*… Ésta bien puede referir al desconcierto, temor e ira ante el asesinato de mujeres y la concepción de ellas que tienen los feminicidas como mujeres sin rostro que a nadie importan. O también en forma velada a la angustia social derivada de la violencia imparable en México por lo que se denominó guerra de baja intensidad, donde se manifiesta la ineptitud para solucionar legalmente los atropellos a la población. Factores que al momento de concebirse y estrenarse la película afectaban en forma importante al país.

De tal manera, la cinta critica la visión dominante de la historia al interrogar opiniones y emociones ante la situación vivida en el mundo y en el país. También al elegir como protagonista a Goyo Cárdenas, quien años después de cumplir su condena recibió un homenaje en el Congreso de la Unión[127], lo cual ejemplifica la actitud absurda del gobierno ante el crimen.

El aporte de la película para conservar el hecho histórico en la memoria individual y social, es el profundizar en la subjetividad social ante un conflicto de tal gravedad, contrarrestando la visión del gobierno de poner en primer término el amor patrio. Además, abunda en datos específicos sobre la penetración de la propaganda de guerra en el país a través de diferentes medios, a partir de ella, México obtuvo beneficios económicos que impulsaron diversas actividades.

[127] Gregorio Cárdenas fue presentado durante el gobierno de Luis Echeverría como ejemplo del "excelente" sistema penitenciario mexicano, cuyo proyecto tenía la capacidad de reformar e integrar exitosamente a la sociedad a los reclusos. Mientras estuvo encarcelado, se realizaban visitas guiadas para ver a Goyo en el interior de Lecumberri, así se construyó un mito en torno al asesino. Ahí estudio Derecho, al salir ejerció la profesión en Estados Unidos y fue llamado al Congreso de la Unión como parte de la estrategia de Echeverría de modernización de las instituciones y de reconciliación social.

Incluso consolidaron la Etapa de Oro del cine y de la radiodifusión en México, lo cual se podría entender implícito en la propuesta fílmica.

Otras películas de nuestro cine que han abordado el acontecimiento de la Segunda Guerra Mundial son *Espionaje en el Golfo* (1942, Rolando Aguilar), de tono propagandístico antinazi enmarcando una historia romántica; *Soy puro mexicano* (1942, Emilio Fernández), donde un mexicano enfrenta a espías de los países del eje; *Cadetes de la naval* (1944, Fernando A. Palacios*)* refiere al ataque al buque petrolero Potrero del Llano; *Escuadrón 201*(1945, Jaime Salvador Valls*)* narra la participación de soldados de la fuerza aérea en combates durante la guerra; *Corazones de México* (1945, Roberto Gavaldón), una historia sobre la participación entusiasta de jóvenes de diferentes clases sociales en el ejército, quienes disfrutan alegremente su vida militar, esperando con ilusión su participación en el frente armado[128]. Todas promueven el nacionalismo y la unidad de las Américas o Panamericanismo. Después de éstas, ninguna cinta había tocado el tema.

La intranquilidad social

> Narrador: Y así fue como descubrí que Gregorio no era un genio, sino un estrangulador de mujeres…
> Fue un escándalo, quedé implicado. Mis papás no lo podían creer…Fueron cuatro los crímenes de Gregorio y nadie creyó que los hubiera cometido él sólo.
> Pasaron dos meses mientras se probaba mi inocencia. Paquita no quiso volver a saber de mí, se casó en el 45, tuvo hijos y fue muy feliz. Yo en cambio no seguí estudiando química. Hasta la fecha sigo soltero…

La investigación histórica y la escritura del guión para la película tardaron aproximadamente seis años, inicia en 1896 y culmina en 1992 según refiere José Buil. Su producción se concreta hasta la segunda década del siglo XXI.

[128] *Corazones de México* fue una película solicitada por el presidente Ávila Camacho para afianzar la Ley de Servicio militar que promulgó durante su periodo presidencial, según la periodista Lupita Sordo Murguía de la Colina, hija de la guionista y el productor de la cinta.

Los crímenes de Mar del Norte tiene una forma narrativa interesante. Los personajes se presentan de manera indirecta por un narrador omniscente en primera persona, Jorge. Mientras gran parte de los hechos histórico son planteados por un narrador anónimo: los medios de comunicación, son la prensa, radio, cine, carteles, revistas, quienes recrean la dinámica social en México durante la guerra.

Al inicio de la película se expone la historia, mediante una unidad narrativa documental que enmarca el contexto político de la época. El clímax del argumento es el momento en que Goyo ve a Chela con otro hombre e incrementa su violencia hacia las mujeres. El final del argumento corresponde con el momento de zozobra por el apagón general, mientras el asesino será interrogado. La progresión de la narración es clara en todo momento.

El argumento se construye bajo un esquema de discontinuidad temporal, conecta relatos en pasado y presente. La historia abarca desde la declaración de guerra al Eje hasta la aprehensión y confesión de Goyo Cárdenas. El argumento relata lo sucedido en cuatro meses, de mayo a septiembre de 1942. En ese periodo se repite información de la guerra y los apagones en contextos y medios diferentes: diario, revistas, radio, cine, carteles, información del gobierno y conversaciones cotidianas, como parte de la estrategia de frecuencia temporal en la película.

En cuanto al principio de espacialidad, predominan los lugares cerrados. Las escenas principales se desarrollan en el laboratorio de la calle Mar del Norte, en la universidad y las casas de Jorge y Chela. Hay breves secuencias en la Cámara de Diputados, el hospital psiquiátrico, la cárcel Lecumberri, el café Shangai y el cine. Las calles donde viven o donde Goyo busca a las mujeres y el bosque son las únicas locaciones exteriores.

El modelo de desarrollo utilizado en la construcción de la cinta es complejo. Tiene un eje espacial, porque las acciones de mayor dramatismo se realizan en el laboratorio de Mar del Norte. Se combina con una estrategia de fecha límite: el día del apagón general en la ciudad de México, como guía de los sucesos políticos y sociales. También con un modelo de cambio en el conocimiento porque se va descubriendo en momentos decisivos la información histórica que reconstruye la época.

El alcance de la narración es limitado, a pesar de que el espectador puede evocar a partir de la campaña propagandística hechos conocidos sobre la Segunda Guerra Mundial y la participación de México en ella, o sobre el asesino serial, lo que acontece en la cinta lo conocemos igual o después que los personajes. Con relación a la profundidad de la información, es objetiva con referencia a los hechos históricos y la propaganda nacionalista, pero es subjetiva al abordar lo que ven, piensan, fantasías y delirios de los jóvenes.

Una estrategia formal de repetición es la duplicación exacta de la secuencia inicial, donde los amigos se dirigen en auto fuera de la ciudad. La primera vez estas imágenes presenta a los personajes principales, la segunda desencadena los hechos que culminan con el último estrangulamiento y el conocimiento público del asesino, así empalma las dos tramas. Otra estrategia de narración es el paralelismo, se observa entre: la psicosis depresiva del asesino y la alteración social; la forma en que pretende Goyo manipular a Chela y la manipulación por parte del gobierno de la situación para mantener control social; o entre la ambigüedad moral del asesino y la del gobierno.

En cuanto a los criterios que marcan diferencia en la construcción narrativa, hay varios. Existe oposición entre los pensamientos de los ejércitos en guerra y entre la forma de pensar de Goyo, Chela y el papá de Chela. Hay comparación entre el físico y el comportamiento de Jorge y Goyo, uno es atractivo, alegre y

juguetón, el asesino carece de atractivo y es serio, inestable, aparentemente inteligente. Las variaciones mínimas las vemos en la forma en que Goyo lleva al laboratorio, estrangula y entierra a las mujeres.

Es una película con discontinuidad narrativa, combina secuencias documentales y ficción, la estructura dramática es retrospectiva en algunos momentos, reconstruye todo el proceso por el cual se llegó a la situación de paranoia desde los recuerdos del narrador. Los fragmentos discontinuos se integran estableciendo relaciones entre el avance de la guerra, la propaganda, la zozobra social y el deterioro del asesino serial. Un ejemplo claro es la secuencia del apagón: se alternan imágenes de un café donde la gente sigue angustiada las indicaciones de la radio, la alarma sonando, los policías exhuman los cuerpos de las mujeres estranguladas, hay gente en la calle temerosa, el papá de Chela está desecho, en el café termina el apagón y los clientes festejan aliviados. Aquí se cierran todas las líneas narrativas abiertas.

La cinta se presentó como un *thriller* con referencia al tema del asesino serial y el decorado del laboratorio, aunque también es histórica en cuanto al tema y elementos de ambientación. El *thriller* es un género que emerge de la historia misma del cine en el mundo y encuentra en ocasiones puntos de contacto con el cine negro, al usar elementos expresivos que generan misterio, suspenso, temor social, muerte violenta, engaño, elementos de peligro, donde son comunes escenarios tenebrosos y personajes turbios. en México se incorporó a la creación cinematográfica entrelazado con otros géneros como el histórico, por ejemplo, existen varias películas de terror enmarcadas en el periodo del virreinato, donde las intrigas se desarrollan en un convento, aprovechando su ambiente solitario, oscuro y proclive a la presencia de elementos divinos y malignos. En *Los crímenes de Mar del Norte* son los estrangulamientos, la personalidad psicópata del asesino, así como el temor social ante los apagones y el peligro de muerte o destrucción por acciones bélicas lo que favorece la

fusión de géneros cinematográficos.

La estética del cine negro enriquece la cinta. Se recurre a recursos estilísticos expresionistas para ambientar escenas tenebrosas al conjugar el claroscuro, el juego de sombras en el laboratorio y su patio donde terminan las mujeres estranguladas, o en el momento de los crímenes y entierros; también en el maquillaje acentuado para exaltar la psicología de los personajes, sus pasiones e instintos oscuros. Esto como metáfora de una sociedad violenta y ambigua moralmente, el malestar social y la paranoia nacional. Lo cual recuerda los planteamientos de Kracauer sobre la relación entre cine expresionista e historia, quien resalta la enfermedad social y la locura de la tiranía política en una época donde lo bélico era parte de la cotidianeidad.

Otro elemento sobresaliente en la película es la inserción de secuencias documentales para reforzar la imagen del pasado y la pretensión de verdad. La producción sonora recupera música de las grandes bandas, de Agustín Lara y danzones, además de recrear la importancia de la radio como medio de información y socialización. El título inicial y algunos subtítulos en diferentes unidades narrativas aparecen como si se estuvieran escribiendo en una máquina antigua de escribir, simulando la escritura del expediente de investigación de los asesinatos, que hacia el final se ve. Las imágenes finales son fotos de ese archivo de investigación, con los subtítulos siguientes:

Primera víctima. Bertha Reyes (16 años)
Segunda víctima. Raquel Martínez (14 años)
Tercera víctima. Rosa Reyes (16 años)
Cuarta víctima. Graciela Arias (19 años)

La originalidad de la película se puede situar en dos elementos para reconstruir la época histórica: a partir de los narradores anónimos y mediante la estética del cine negro conforme a la vanguardia artística prevaleciente en los años cuarenta. Al inicio la trama histórica aparece como acontecimiento central, luego es telón de fondo, pero de manera equilibrada con la vida de los personajes, no se desdibuja en ningún momento. Recupera así la visión que el

director de la cinta percibió al investigar sobre el tema: las noticias sobre el asesino serial se manejaron en la prensa al mismo nivel y con la misma intensidad que la información relativa a la Segunda Guerra Mundial.

Los crímenes de Mar del Norte genera un efecto de suspenso en la trama histórica y en la trama de vida de Goyo. Hay sorpresa por la combinación de ambas en forma gradual y su coincidencia al final. Todos estos elementos permiten valorarla como una película compleja, establece múltiples relaciones, principios, e integra recursos narrativos y estilísticos variados.

Lo anterior propició que lograra cinco nominaciones en los premios Ariel 2018. También tuvo 11 nominaciones en los premios Diosas de Plata 2018, ganó en las categorías de Mejor coactuación femenina y Mejor edición. Es una de las películas que demuestran la renovación y resignificación de nuestro cine y, en ese marco, la reinvención de la historia mexicana.

La invención del enemigo

> Voz off: Esta práctica de oscurecimiento será total. Nadie deberá salir de su casa a menos que sea obligado por causa de fuerza mayor.
> Las personas que sean sorprendidas por el apagón en la calle, deberán continuar sin hacer ninguna manifestación ni escala. Se recomienda a todos los habitantes de la ciudad tener una lámpara de mano…

En *Los crímenes de Mar del Norte* la narración de la tradición inventada recupera la experiencia vivida al explicitar las formas de socialización, diversión y la moral de los jóvenes en un momento histórico. Es posible observar la dinámica de integración social de la tradición: cómo moviliza prejuicios, evoca sentimientos populares y busca establecer una forma de identificación colectiva recurriendo a referentes vagos como *deber*, *lealtad*, *amor patrio*, *espíritu de las naciones*, o un *enemigo* amenazando la paz. Los cuales se pueden analizar en términos de esperanzas y anhelos de las personas, no necesariamente vinculados con una visión estatal, sino a partir del actuar cotidiano.

Los vemos disfrutar en la universidad, en un café, en el cine, con juegos de mesa, paseos al bosque, y buscar las formas de escapar un poco de la rigidez moral. Un breve diálogo entre Jorge y Paquita sobre la sexualidad lo expresa:

- Paquita: Ya..ya..¡ya!
- Jorge: Perdón… pero como voy a ir a la guerra, tengo miedo de morir sin haber hecho el amor
- Paquita: Jorge yo también te quiero, pero… vas a tener que darme tiempo
- Jorge: Está bien. El día del apagón…Promételo
- Paquita: ¡Te lo prometo!

Los personajes comentan sobre la intimidación que existe en sus familias ante la guerra. Intranquilidad sentida también por los apagones de improviso, pues rompe las rutinas de la población e irremediablemente les recuerda la posibilidad de ser objeto de ataques aéreos o terrestres, como se estaban realizando en ciudades y poblados europeos, según noticias y reportajes en los medios de comunicación. Mientras ven en el cine un reportaje de avances de la guerra, los jóvenes conversan:

- Paquita: Mi mamá está muy preocupada por los apagones bélicos que se están anunciando
- Jorge: No te preocupes, lo más que puede pasar es que me manden al frente
- Paquita: ¡Jorge! ¿Te irías a la guerra?

La angustia social que experimentan los adultos, en ocasiones es algo muy alejado de las opiniones de los jóvenes, algunos se entusiasman con la idea de incorporarse al ejército, sin medir la crueldad de la guerra, dejándose llevar por la campaña patriotera o por su idealismo. Otros son indiferentes al tema.

- Goyo: No le encuentro sentido a todo ese patriotismo
- Jorge: Me metí al cuerpo de voluntarios para defender al país de los nazis… (Exclama al ganar Goyo la partida de ajedrez) ¡Ah cabrón!, ahora si te pusiste rudo ¿eh?
- Goyo: Así es la guerra… Es inútil… ninguno de nosotros irá al frente ruso, que es adonde se dirigen los alemanes…
- Jorge: Mira Goyo, en caso de necesidad, los de 18 somos la primera reserva, después están los demás… hasta los 30
- Goyo: Lo bueno es que yo ya tengo 27, se ve difícil que me llamen
- Jorge: ¡Pues yo no me rajo! Yo quiero ver un alemán en persona
- Goyo: Tú, pero yo no me puedo arriesgar a morir sin haber amado a mi Chelita linda
- Jorge: Oye, ¿tú por Chela eres capaz de traicionar a la patria?
- Goyo: Si…

Por otro lado, la película intenta adentrarse en la subjetividad del asesino serial. Muestra los crecientes problemas emocionales y psicológicos del asesino, quien en cierto momento intenta platicarlos con su mejor amigo. Mas por su juventud e inexperiencia, Jorge no le brinda ningún apoyo, al no tener idea de que los conflictos de Goyo sean tan grandes.

- Goyo: Contéstame con la mano en el corazón, como amigos que somos. ¿Alguna vez te has sentido en un agujero negro, sin poder salir?
- Jorge: La mera verdad no
- Goyo: Pues yo así me siento ahorita.
- Jorge: ¿Por alguna razón?
- Goyo: La razón es terrible… Graciela me engaña
- Jorge: Era imprevisible mi amigo. Parece que te traen herido. El cazador…
- Goyo: Cazado…A Graciela no la voy a dejar escapar
- Jorge: Con la experiencia que tienes no creo que se te vaya… Además, apenas llevas tres años con la Graciela, ¿qué no?... (Le enseña una media) Paquita la encontró en el baño del laboratorio... pensamos que es de Chela
- Goyo: ¡Cómo crees! ¡Claro que no! Brincos diera, si no se me ha hecho…No cabe duda de que las mujeres son muy curiosas ¿verdad?
- Jorge: ¿De quién son? Confiesa perro…
- Goyo: Soy un caballero. No te voy a decir… Adivina.
- Jorge: Son de Chela
- Goyo: No. Graciela no es la única mujer en mi vida… pero bueno, yo creo que ya es hora de que te regrese a estudiar. Tienes que mejorar tu promedio…

Sólo tras asesinar a Chela y no encontrar el apoyo en Jorge, que absurdamente esperaba Goyo, entra en desesperación, antes no tenía conciencia de su actuar criminal y resolvía las cosas con naturalidad. Pero ahora acude con su madre quien lo lleva al médico y decide internarlo en el hospital psiquiátrico al recibir el diagnóstico: psicosis depresiva con neurosis no determinada. Jorge había quedado poco antes entre conmocionado e incrédulo ante la confesión de Goyo, como se percibe en el diálogo siguiente:

- Gregorio: Y así es como están las cosas…Vine a contártelo todo para que después no te salgan con chismes…
- Jorge: ¿Me hablas del cadáver de Chela enterrado en el jardín del laboratorio y lo único que te importa son los chismes? ¡No puedo creerlo Gregorio!
- Gregorio: Calaverita, prométeme una cosa… Júrame que pase lo que pase nunca me vas a traicionar…
- Jorge: ¡Gregorio! ¡No sé si todavía no desperté y lo que acabas de decir es una pesadilla!
- Gregorio: Ja, ja, ja

En la película, el azar juega un papel importante en la narración de la tradición inventada. En primera instancia refuerza el discurso del gobierno de

compromiso en la defensa de la sociedad ante cualquier acto o contingencia que la perturbe. Al mismo tiempo legitima otra idea dominante que se pretende inculcar: mantener el orden social y seguir las disposiciones es una forma de participar en la defensa nacional. El apoyo incondicional a las acciones estatales por parte de algunas organizaciones afiliadas al gobierno, se manifiesta en los mensajes de las mantas que vemos durante una manifestación de militares y civiles tras la declaración de guerra:

- Señor presidente, estamos con usted y respaldamos su política internacional
- En defensa de la patria y la unidad nacional. Manuel Ávila Camacho

Paradójicamente, el azar también refuta la idea de estabilidad permanente y paz, las amenazas reales o inventadas, están al acecho. Igual rebate la intimidación que emerge por las acciones preventivas contra un enemigo aún inexistente. Aunque sí se interroga explícitamente la inquietud generada e incrementada desde el gobierno en forma velada, no hay una acción en contra. En la narración de las tradiciones inventadas la sociedad expresa preocupación por los acontecimientos, pero no rebeldía, se observa que anhelaba la paz y sentía la necesidad de confiar en las instituciones en formación. Después al resolverse la desaparición de Chela y encarcelar al asesino, hay una especie de catarsis social, que al mismo tiempo es resultado del buen término con que se realiza el apagón sin contratiempos. Se transita así de la exhibición de la visión determinada de la historia a una crítica, quizá endeble, o tal vez acorde con la situación social de entonces.

Ahora bien, el carácter convencional y la formalización de la tradición inventada lo vemos en el traslado del presidente a la Cámara de Diputados en medio de un desfile, su discurso a la nación, la presencia de expresidentes en el protocolo, el desfile de las fuerzas armadas en apoyo a acciones del gobierno, las referencias a los héroes que están salvando el mundo y exhortaciones por la defensa del país y del continente, desfiles de los ejércitos en la contienda, o en

una ceremonia en Berlín donde Hitler da un discurso. Las mismas prácticas de oscurecimiento y prevención nocturna se tornan repetitivas.

En tales actos hay un énfasis en los símbolos. Algunos son las banderas y uniformes militares de los diferentes países, símbolos patrios en el Congreso de la Unión, los nombres de los héroes de la patria atrás de la figura presidencial en el evento protocolario, imágenes de la lucha armada, equipo de guerra, el buque petrolero Potrero del Llano, la suástica, o el documento con el decreto del Estado de Guerra.

Lo relevante es cómo la forma en que se construye la tradición inventada facilita la comprensión del hecho histórico al exponer la postura estatal ante la contienda mundial. La función de la tradición inventada es promover la idea de superación de los conflictos posrevolucionarios, el logro de una forma de vida con libertad, democracia, paz, desarrollo económico, modernización y una visión de futuro, sustituye el caos antiguo. El aparato estatal muestra su preparación ante cualquier contingencia y su disposición a eliminar con prontitud una amenaza a la soberanía. Algunos de los carteles pegados en lugares donde se desarrolla la acción de los personajes tienen estos mensajes:

- El Congreso de los Estados Unidos Mexicanos decreta que desde el 22 de mayo de 1942 existe el Estado de Guerra entre los Estados Unidos Mexicanos, Alemania, Italia y Japón (con imagen del escudo nacional).
- La URSS defiende las libertades del mundo ¡Ayudémosla! (imagen de un soldado preparado para combate)
- Recuerda el 13 de mayo de 1942 (imagen del ataque al buque mexicano Potrero del Llano por un submarino alemán)
- Cigarros de los campeones (imagen de soldados fumando cigarrillos El buen Tono).
- El saber corrompería a mis juventudes (imagen de la caricatura de un soldado nazi)
- Cartelera Teatro del Pueblo: “Memorias de un mexicano” y “El corrido de MacArthur”

En correspondencia, el fundamento histórico de la película fortalece la comprensión de la tradición, al documentar dos invenciones con un tratamiento mediático de similar importancia en la época. En ellas se perciben las características del gobierno del presidente Ávila Camacho y cómo fabricó la

idea de un enemigo. Entre el patriotismo el gobierno está recordando a la sociedad la Ley del Servicio Militar que impuso y entraría en vigor pronto, uno de sus grandes retos era el reclutamiento de civiles y su entrenamiento profesional como prevención en casos de guerra. El acontecimiento de declaratoria de guerra fue un buen motivo para reforzar la importancia de institucionalizar el ejército como garante de la soberanía nacional.

Por otro lado, la campaña nacionalista muestra el ataque al buque petrolero mexicano, pero omite mencionar que México ya tenía un vínculo con la guerra al abastecer a los Estados Unidos de petróleo, motivo por el cual este y otros buques fueron destruidos durante la Segunda Guerra Mundial. Mas allá del discurso de neutralidad ante la contienda armada previo a estos acontecimientos, nuestro país ya estaba apoyando la posición de Estados Unidos. Continuó haciéndolo durante varios años mientras inventaba argumentos para cubrir los hechos.

Casualmente, Goyo tiene una beca en Pemex, empresa símbolo del progreso nacional y clave en el conflicto bélico. Su actitud es de orgullo por pertenecer a ella, pero reitera también la importancia de sus estudios universitarios de química para el país, consciente de las aplicaciones de la ciencia en la guerra, lo cual motiva su profesionalismo. No obstante, como se menciona en la cinta, encuentra una forma peculiar de usar la química: aplicándola a los cuerpos de sus víctimas para que no fueran reconocidos. Un fragmento de diálogo ejemplifica su postura:

- Goyo: No cabe duda que la salvación del hombre está en la ciencia
- Jorge: Eso se lo escuchaste al maestro Soberón y ahora lo repites como perico
- Goyo: Leí en un artículo la importancia que los avances de la ciencia tienen en esta guerra…

La tradición inventada narrada en *Los crímenes de Mar del Norte* se integró a la vida social de los mexicanos de diferentes maneras: la primera mediante una breve inclusión en los libros escolares de la participación del Escuadrón 201 en

la Segunda Guerra Mundial. Se construyó en su honor el Monumento a las Águilas Caídas, también llamado Tribuna Monumental, en el cual se realiza anualmente una ceremonia conmemorativa. Este acto protocolario es una práctica neotradicional donde se retoma la tradición de nacionalismo para recordar el conflicto bélico. En otro sentido, el tema del asesino serial se incorporó a la vida social como parte de los mitos urbanos, principalmente en mensajes mediáticos, recordando su nexo con la época de la guerra.

Como se ha destacado, la problematización de las manifestaciones de la tradición inventada en la cinta es a partir de la afectación a la forma de vida: acciones inusitadas que amenazan con quebrantar la paz y suspender las garantías individuales crean malestar social. Con ello, la tradición expresa problemas aún no resueltos en el desarrollo social de México. Se puede interpretar como síntoma de la inestabilidad, la violencia, la ambigüedad de las acciones políticas, la creación sin sustento de la imagen de un enemigo y las consecuencias de vulnerar la paz.

Las condiciones que sustentan la reinvención de la tradición nacionalista en el siglo XXI derivan de los dos temas eje: guerra y crimen, ambos presentes en la realidad social del país en años recientes. Se correlacionan con las condiciones discursivas surgidas a partir de los procesos de alternancia en el país al tratar de explicar el acontecer cotidiano a los mexicanos, principalmente a través de los medios de comunicación. Durante la primera alternancia el discurso presidencial se centró en el cambio político con el cual se vería el fin de los problemas antiguos; utilizó el término guerra con frecuencia al hablar sobre la inestabilidad del país, la violencia, el incremento de la delincuencia y conflictos con el crimen organizado, dejando claro que el aparato estatal estaba preparado para enfrentarlos; pero en la realidad social las problemáticas crecieron y dieron paso a diversos grados de inquietud en ciertas regiones.

Durante la segunda alternancia marcada por el regreso del PRI al gobierno, lo que se ha denominado guerra de baja intensidad se generalizó, mas el discurso estatal y la narrativa en los medios planteó una visión de superación de los conflictos, de regreso al poder de un grupo comprometido con la restauración de la libertad, democracia y paz interrumpida, propósito que según afirmaban, con su experiencia política, se lograría rápidamente. Terminaron los dos periodos de alternancia y la crisis social persiste, se normalizaron en la narrativa mediática. La expresión fílmica que referimos se aproxima así a complicaciones muy actuales, la invención nacionalista creada en la época de la Segunda Guerra Mundial encuentra un marco para resignificarse.

Varias películas del cine mexicano de ficción de producción reciente reconstruyen y resignifican también una tradición inventada, con expresiones de diferente índole. Existen cintas que legitiman la historia nacional, otras la cuestionan, refutan o ironizan. Algunas son *Su alteza serenísima* (2004, Felipe Cazals), *Zapata el sueño del héroe* (2004, Alfonso Arau), *Padre Pro* (2007, Miguel Rico Tavera*), Arráncame la vida* (2008, Roberto Sneider), *Hidalgo: la historia jamás contada* (2010, Antonio Serrano), *Marcelino, pan y vino* (2011, José Luis Gutiérrez), *Morelos* (2010, Antonio Serrano), *La cebra* (2012, Fernando Javier León), *Matar extraños* (2013, Nicolás Pereda, Jacob Schulsinger), *Cinco de Mayo: la Batalla, Apasionado Pancho Villa* (2013, Juan A. Bueno, Lourdes Deschamp), *Huérfanos* (2014, Guita Schyfter), o *Epitafio* (2015, Rubén Imaz, Yulene Olaizola).

Entre ellas destaca la propuesta de José Buil, quien suma *Los crímenes de Mar el Norte* a su filmografía de ficción sobre temas históricos, rubro en el cual dirigió *El cometa* (1999). Mientras que sus películas de crítica social son *Perfume de Violetas* (2001), *Manos libres* (2005) y *La niña en la piedra* (2006).

Ficha técnica de la película

Estreno: 10 marzo 2017
Duración: 95 min.
Clasificación: B
Dirección: José Buil
Guión: José Buil
Música: Eduardo Gamboa
Fotografía: Claudio Rocha
Reparto: Gabino Rodríguez, Sofía Espinosa, Norman Delgadillo, Vico Escorcia, Úrsula Pruneda, María Rojo, Alberto Estrella, Astrid Romo, Juan Carlos Colombo, Javier Zaragoza
Producción: Maryse Sistach, Karina Blanco
Productora: Producciones Tragaluz / Foprocine / Imcine
Idiomas: Español

La tradición de los bandidos en *El atentado*

Voceador: ¡El Imparcial! ¡El imparcial! ¡Mataron al terrorista! ¡Lo cocieron a puñaladas!...
¡El Imparcial! ¡El imparcial! ¡Mataron al terrorista! ¡Lo cocieron a puñaladas!..
¡Lo mataron! ¡Lo mataron!
(Mientras vende el diario, se lee en la página principal:
Ajusticiado por el pueblo. Lynchan a Arroyo.
Turba irrumpe en la Cárcel de Belén asesinando a puñaladas al reo Arnulfo Arroyo, responsable del ataque contra el presidente de la República acaecido el jueves 15 de septiembre.
Ministro de Justicia promete captura de los evadidos…)

Las historias parciales

En la película *El atentado* (2010) dirigida por Jorge Fons se recuperan las rupturas en la historia. El acontecimiento central en la narración es la tentativa de agresión contra el presidente Porfirio Díaz durante el festejo de la Independencia de México el 15 de septiembre de 1897. A más de veinte años de iniciada su dictadura, este hecho refleja el hartazgo social por las inequidades y violencia en el país, así como el quebrantamiento del Porfiriato.

La película refiere también a la preocupación porque las ideas del movimiento anarquista anidaran aquí. Alude al alzamiento de los indios yaqui en Sonora por

la defensa de su territorio y contra el etnocidio durante el Porfiriato. Otro acontecimiento destacado es la organización de mujeres para exigir mejores condiciones de trabajo en las fábricas y la consecuente represión por parte del gobierno ante sus acciones. El conjunto de hechos y los reclamos sociales son muestra de la miseria, descontento social y represalias durante la dictadura, situación que explica por qué Arnulfo Arroyo acepta atentar contra Porfirio Díaz sin recibir pago alguno, con la convicción de lograr mediante esa acción el inicio de un cambio en el país.

La cinta recrea además el espectáculo de la carpa, donde se ironiza sobre los hechos políticos relacionados con el atentado. Dando seguimiento a las noticias, se plantea una situación cómica desde la perspectiva de los personajes implicados.

Los sujetos históricos relacionados con los acontecimientos en la película son el nombrado *héroe de la paz* Porfirio Díaz, su gabinete presidencial, el poeta Federico Gamboa quien es Jefe de la Cancillería en la Secretaría de Relaciones Exteriores, el jefe de la policía Eduardo Velásquez, el inspector de la policía Antonio Villavicencio, Álvaro periodista de *El Imparcial*, Arnulfo Arroyo y su novia Hortensia y se alude al periodista Rafael Reyes Spíndola.

El acontecimiento central se narra a partir de varias tramas, se reconstruye el atentado desde múltiples puntos de vista en un intento por aclarar lo sucedido: la presidencia, el anarquista, el poeta, el jefe de la policía, Cordelia y el espectáculo de la carpa. En el transcurso de la narración no es posible ver una transformación social como resultado del acontecer, porque en todo momento el gobierno dictatorial elimina a quienes inician una rebelión y a cualquier sospechoso cercano a ellos, con el propósito de mantener el orden en el país.

La fuente histórica principal en la construcción de la trama se explicita en los

créditos iniciales, es una adaptación de la novela *El expediente del atentado* de Álvaro Uribe[129]. El diario *El Imparcial* es otra fuente que enriquece el guión de Vicente Leñero y Fernando León en esta propuesta fílmica sobre un acontecimiento del periodo del Siglo XIX de la historia de México, al cual corresponde la etapa del Porfiriato.

Este contexto histórico se recrea en un argumento construido a partir de cinco unidades narrativas, delimitadas a partir del espectáculo en la carpa, los sketchs marcan las transiciones en el drama. Se asignó aquí un título a cada unidad para precisar su información:

1. El festejo de las fiestas patrias
2. El atentado contra Porfirio Díaz
3. El asesinato de Arnulfo en la cárcel
4. El asesinato del jefe de la policía
5. El silencio en la política

En la primera se teatraliza el Grito de Independencia en la carpa, luego mientras la gente se dirige al festejo público Villavicencio prepara en una cantina el atentado dando indicaciones a Arnulfo. Porfirio Díaz se toma una foto con su gabinete para *El Imparcial* antes de salir del Palacio Nacional hacia el lugar de la ceremonia. En la segunda unidad narrativa Arnulfo se encamina hacia el desfile, al llegar Díaz lo ataca, pero falla en su intento, es detenido y encarcelado. Gamboa llega a su oficina y junto con el Canciller es informado de lo acontecido. En la carpa se teatraliza la escena del atentado.

En las siguientes unidades narrativas se investigará el caso. Gamboa escribe un texto sobre Arnulfo Arroyo recordando la convivencia que tuvieron y sus crecientes diferencias políticas, después se entera que el acusado fue acuchillado en la cárcel. Detienen a Eduardo por su irresponsabilidad en el

[129] La novela recrea información recopilada de los textos *Diario* de Federico Gamboa, la *Biografía de Porfirio Díaz* escrita por Bernardo Reyes en 1903, *Historia del gran crimen* de Jesús Rábago (1897), *La Camada* de Salvador Quevedo y Zubieta (1912), *El caso Villavicencio* de Jacinto Barrera Bassols (1997), *El mundo Ilustrado* (1895), *Semanario Ilustrado*, publicación periódica de finales del siglo XX de Rafael Reyes Spíndola y la Editorial Clío (1992). Álvaro Uribe reconoce esas fuentes en una entrevista con Mario Casasús en el año 2009 para el diario Clarín de Chile, según cita Aída Nadi (2010).

cuidado del bandolero, luego se teatraliza el reclamo del presidente al jefe de la policía en la carpa.

Gamboa escribe después un texto sobre Eduardo Velázquez, quien tras el atentado trasladó a la Cárcel de Belén a Arnulfo. Villavicencio le sugiere en reiteradas ocasiones que es mejor aplicarle la ley fuga al anarquista, pero finalmente deciden asesinarlo con ayuda de un grupo de atracadores. Más adelante estos delincuentes son encarcelados junto con Villavicencio, mientras el jefe de la policía muere en la cárcel, se dice que fue suicidio. En la carpa se teatraliza el suicidio de Eduardo.

Tras su funeral, Díaz manda fuera de México al Ministro de Gobernación, al saber que fue el autor intelectual del atentado. Quienes estuvieron cerca del acontecimiento terminan alejándose: el *reporter* Álvaro renuncia al Imparcial; a Hortensia quieren detenerla por su vínculo con Arnulfo y huye; Cordelia se va a Querétaro decepcionada por Gamboa; la madre y la hermana de Arnulfo no alcanzan a irse, son detenidas y agredidas. En la carpa se ironiza la forma en que se resuelve todo en la política mexicana.

Los personajes que desencadenan la acción en la narración son Antonio Villavicencio, un hombre ambicioso, corrupto, sin escrúpulos, al servicio del poder y vinculado con delincuentes, es el inspector de la policía y representa al grupo que dentro del gobierno prepara el atentado, su motivación es desaparecer al presidente para lograr un cargo público de mayor nivel. Arnulfo Arroyo es un bohemio, fue abogado, pero por sus ideales libertarios se rebeló ante los abusos de la dictadura y renunció, no tiene trabajo fijo, es alcohólico y se le califica como anarquista, su motivación es terminar con las injusticias de la dictadura; él personifica las inconformidades del pueblo y la búsqueda de libertad. Eduardo Velázquez, jefe de la policía, hombre autoritario y con apetito de poder, desprecia a la gente de clase baja, aparentemente vive bajo los

principios de orden y progreso más es quien directamente organiza el atentado involucrando a diferentes miembros de su corporación, simboliza a la aristocracia porfirista cuyo único interés es mantener el estatus sin importar el precio a pagar.

El atentado aborda como eje de la trama la tradición de los bandidos, cuyas características se expresan en el hombre que ataca al presidente y en su novia, ella es integrante de un movimiento obrero, ambos por sus acciones de rebeldía son considerados delincuentes. Los temas destacados en la película sobre esta tradición son la oposición a las injusticias, el desafío al orden social, acciones de resistencia y en ocasiones violencia moderada, como respuesta a la inestabilidad del sistema, la tensión social y los problemas no resueltos en el desarrollo social. Además, destaca la imprevisibilidad en la intervención de los bandidos y en los resultados de sus acciones, su reconocimiento como luchadores y su pertenencia a la historia recordada. Elementos invariables de la tradición de los bandidos. Un breve comentario en el Palacio nacional en torno a quien atentó contra el presidente lo ejemplifica:

- Álvaro: Dicen que es un desafecto al régimen
- Federico: ¿Un desafecto?... ¿y cuántos habrá?... No me gustaría estar en sus zapatos

En este país la verdad nunca se sabe

- Eduardo: ¿Qué tendrán en la cabeza esos anarquistas? Ah… ¡están en contra de todo! Principalmente del orden y la disciplina. Aman el caos. les gustaría que no quedara piedra sobre piedra… Quisiera saber que harían sin la policía, ¿qué harían con los rateros? ¿con los asesinos?... Eso del anarquismo sólo se les puede ocurrir en Europa… Muy anarquistas, muy anarquistas porque no conocen a los indios. Ya quisiera ver a un anarquista viviendo junto a un huarachudo patarrajada, ja, ja… a la media hora se les quita lo anarquistas.
Son unos mediocres y unos cobardes… El año pasado pusieron una bomba en plena procesión en Barcelona, es una cosa que da terror…
- Cordelia: ¿Crees que el anarquismo llegue a México Eduardo?

> - Eduardo: Aquí sólo orden y progreso, como dice el señor presidente Díaz, más administración y menos política. Si todo está bien administrado todo va bien. ¿O no Federico?
> - Arnulfo: Je, je. Vayan a los juzgados, verán que no… todo lo que se ve ahí…

Una característica de *El atentado* es su originalidad, que en la forma narrativa se construye a partir de tres elementos clave. Primero destaca la polifonía dentro de la narración: el poeta, el anarquista, la mujer en discordia, el jefe de la policía y el presidente son los principales implicados en la trama. La incorporación de secuencias de la carpa es un segundo elemento novedoso, dos actores proporcionan humor y crítica velada de lo acontecido. Por último, está la simulación de la escritura de una novela o archivo a lo largo de la película, mediante la cual sabemos de los sucesos y se rescata la relevancia de un escritor símbolo del Porfiriato. Separados estos elementos no tienen mucha novedad, su convergencia es lo interesante.

En conjunto, de entrada dejan entrever el tono irónico de la propuesta cinematográfica. Los contrastes y desdichas llevados al plano de la risa enfatizan el juego de simulaciones y traiciones que son el eje de la trama. De inicio, tras la secuencia de créditos, se abre el telón para disfrutar la primera escena en la carpa, al final de la película es también ahí donde cierra la acción. Eso lleva al espectador a desplazarse en varias ocasiones entre el desconcierto, la risa y las desventuras.

Los personajes se presentan directamente al inicio, pero después indirectamente mediante la narración escrita que realiza Federico Gamboa. Se puede pensar que escribe una novela, porque en repetidas ocasiones se menciona un proyecto novelesco que está iniciando y no llega a concluirse; pero tal vez sea un expediente sobre sus indagaciones del atentado, conforme al cargo que ejerce en la jerarquía porfirista; no es claro el tipo de documento, queda abierto a la interpretación. De cualquier forma, la expectativa que genera

en el espectador la película es que se intentará esclarecer el atentado, aunque el lema de promoción *En este país la verdad nunca se sabe*, deja entrever la opacidad implícita en la narración.

Al inicio del argumento se expone a los personajes, momentos previos al ataque, ultimando detalles. El clímax de la narración es la muerte del jefe de la policía durante su estadía en la cárcel, como advertencia para cualquier otro funcionario de gobierno que atente contra el sistema. El final del argumento es abierto, sobre la suerte que sufrirán las mujeres: la madre y hermana de Arnulfo, Hortensia y Cordelia. Sólo Gamboa se presume que se mantendrá apegado a su rutina de vida como funcionario del gobierno, escritor y contraerá nupcias con una joven de la alta sociedad. El esquema de desarrollo entreteje los múltiples puntos de vista en progresión, mas no siempre con claridad, el misterio y la sorpresa son constantes.

El argumento se construye con relación al tiempo mediante discontinuidad temporal, entreteje relatos en presente y los recuerdos de los personajes, analizando lo acontecido desde diferentes puntos de vista, de tal manera se perciben las rupturas y en momentos la simultaneidad de los hechos históricos. La historia abarca desde la preparación del atentado hasta la desaparición en diversas formas de todos los involucrados o sospechosos en el caso. El argumento dura pocos días a partir del 15 de septiembre, no es claro cuántos. En la película existe frecuencia temporal al repetirse los acontecimientos en las teatralizaciones de la carpa, conversaciones y noticias, o la preparación de hechos en el presente y el pasado.

En la construcción de espacios predominan los lugares cerrados exhibiendo el decorado de la época. Gran parte de la acción se desarrolla en la cárcel, el salón presidencial, las oficinas de la cancillería, la sala de juntas del gabinete, la sala de redacción de *El Imparcial*, la cantina y en casas de los personajes.

Las escenas exteriores corresponden a las celebraciones patrias, manifestaciones en la calle, comercio en las calles del centro histórico y de La Merced, o paseos de los protagonistas. Algunas locaciones fueron el Palacio Nacional, el Museo de la Ciudad de México, el Corredor Cultural de Alhóndiga y la calle Roldán en la Ciudad de México; en Puebla se grabó en el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos, los Lavaderos y la oficina del secretario de Economía; en Zacatecas el centro histórico, según información proporcionada por el equipo de producción en conferencia de prensa.

El modelo de desarrollo es rico en estrategias, alterna situaciones del presente y el pasado, repite ciclos de eventos, duplica acciones con variaciones mínimas y la narración es retrospectiva, inicia con el ataque fallido y luego reconstruye cómo se fue planificando. Se combina con un modelo de cambio en el conocimiento cuando se descubre al autor intelectual del atentado. O también al detectar que lo que estamos viendo es parte de un documento escrito e incluye a algunos de los implicados en el caso, Gamboa se acerca a los hechos desde la historia personal de los personajes, en discontinuidad narrativa.

Hay un alcance limitado en cuanto a la presentación de los acontecimientos, en la ficción vamos conociendo los hechos al mismo tiempo o después que los personajes, si bien se sabe que no tuvo éxito el atentado ni se esclarecerán los hechos. El grado de profundidad en la construcción de la narración es mayoritariamente subjetiva, los hechos se presentan desde la perspectiva, ideales y sentimientos de los personajes, según los expresa el narrador Gamboa; aunque es objetiva con referencia al gabinete del gobierno porfirista, que acata todo lo dicho por él.

La repetición es parte de la forma narrativa de la película. Se expresa por la estrategia de similitud cuando Villavicencio prepara el atentado con Eduardo y después con Arnulfo; en el trato que da el Ministro de Gobernación a Eduardo y

éste a Villavicencio; en el asesinato dentro de la cárcel de Arnulfo y Eduardo. Se utiliza también el recurso de paralelismo entre los sucesos políticos y el espectáculo de la carpa, la teatralización está presente en ambos.

En contraparte, la forma narrativa incorpora la diferencia mediante la estrategia de oposición entre los ideales de Gamboa (orden y poesía), Eduardo (poder y progreso) y Arnulfo (libertad y justicia). Existe comparación entre la miseria del pueblo y los privilegios de la aristocracia, o entre la marginación y la modernización dentro del régimen porfirista. El recurso de diferencia por variaciones mínimas se aplica tanto en las secuencias alternas del atentado que Arnulfo está imaginando para acabar rápidamente con el presidente, como en las secuencias alternas de la muerte de Eduardo quien teme que se sepa su implicación en el hecho.

En la forma narrativa hay multiplicidad de puntos de vista, discontinuidad temporal, presentación directa e indirecta de los personajes y estrategias variadas de flujo de la información, la suma de todo ello es una narración que genera una idea final de unidad. Las relaciones entre personajes y situaciones son claras y las diferentes líneas narrativas se cancelan consolidando el drama.

La película incorpora las convenciones del género histórico conforme al tema y decorados, también es un drama según el estilo. Incluye elementos no diegéticos sobresalientes como el uso de maquetas para recrear las calles de la época, vestuario muy cuidado, la fotografía que retoma elementos del movimiento muralista mexicano y la banda sonora recupera canciones populares de la época. La producción requirió un presupuesto de $77,000,000 (cerca de 5,000,000 de dólares estadounidenses en ese entonces). También llama la atención que participaron cien cadetes del Heroico Colegio Militar como apoyo en la reconstrucción histórica.

Las fotografías son otro elemento importante en la narración. Los créditos iniciales se presentan en una secuencia de fotos aparentemente muy antiguas sobre escenas de la película, que ilustran las condiciones sociales, económicas, políticas y culturales durante el Porfiriato. Después vemos al fotógrafo de *El Imparcial* retratando a Díaz con su gabinete de gobierno, resaltando una pose presidencial conocida. Es también mediante fotos, aparentemente tomadas por casualidad, que se descubre al autor del atentado. Y las imágenes de la secuencia final donde Hortensia huye en el ferrocarril, llevan a evocar fotografías del archivo Casasola sobre la revolución.

En la cinta se maneja un alto grado de emotividad, sorpresa constante, humor, ironía, pero también provoca sensaciones de injusticia e ira al pensarse en situaciones comunes hoy en día. Otro aspecto importante es que revalora una tradición muy usada en películas mexicanas antiguas de diferentes géneros cinematográficos, en el cine solían incorporar sketchs de las carpas dentro de una película, fue un vínculo con esa forma de teatralización para el pueblo. Un ejemplo de cómo las teatralizaciones en la carpa ilustran sobre la hipocresía política es el siguiente:

- Gorgorito: ¿Le encargue al desafecto o no se lo encargue?
- Birote: (con un letrero colgado en el cuello que dice Jefe de jefes) Ese desafecto tuvo la osadía de atacarlo…
- Gorgorito: ¿Le encargue al susodicho o no?
- Birote: Pos…
- Gorgorito: ¿Se lo encargue si o no? ¿si o no? (lo empuja)
- Birote: Sí, si me lo encargo señor
- Gorgorito: ¿Y qué le dije?
- Birote: Pos…a ese hombre solo puede tocarlo la ley
- Gorgorito: ¿Y qué pasó?
- Birote: Pues se lo echaron…
- Gorgorito: ¿Y dónde se lo echaron?
- Birote: Por aquí…digo, en la inspección general de policía señor
- Gorgorito: ¿Y quién se lo echo?
- Birote: La policía señor...
- Gorgorito: ¡No!
- Birote: ¿El sistema?
- Gorgorito: ¡No!
- Birote: ¡El pueblo señor!... El pueblo ama a su presidente…

Es una película con una estructura compleja, por ello tuvo un buen recibimiento

en eventos cinematográficos. *El atentado* participó en el Festival de Cine de Montreal 2010, ganó el premio Ariel 2011 al mejor vestuario y obtuvo el premio Cooperación y Desarrollo a la Mejor Película, en la *17 Muestra de Cine Latinoamericano de Cataluña* 2011.

La paz y el silencio sepulcral

- Díaz: Dile a Guerrero que pase
- Coronel: Buenas tardes, señor presidente
- Díaz: Estoy a sus órdenes
- Coronel: Con todo respeto, me atrevo a consultarlo para ver qué es lo que más conviene hacer con el … canalla… que cometió el despropósito de atentar contra la vida del jefe de la nación.
- Díaz: ¿Y desde cuándo señor coronel los ofendidos le dan instrucciones a los jueces?
- Coronel: ¡No señor!... ¡Sí señor!
- Díaz: ¿Dispone usted algo más señor juez?
- Coronel: ¡Sí señor!... ¡No señor!... con su venia señor presidente
-Díaz: (Ríe en silencio)

Existen cerca de 30 películas sobre el Porfiriato realizadas antes del año 2000, algunas de ellas son *La rebelión de los colgados* (1954, Emilio Fernández) en la cual se manifiestan las condiciones de explotación en una maderera que sufrían los campesinos durante la época; *Longitud de Guerra* (1976, Gonzalo Martínez Ortega) sobre la rebelión y exterminio en el pueblo de Tomochic; *Cananea* (1978, Marcela Fernández Violante) se aproxima a los abusos en la mina de Cananea que lleva a los trabajadores, seguidores de las ideas de los hermanos Flores Magón, a realizar una huelga cuyo fin es trágico; *El Valle de los Miserables* (1979, René Cardona Jr) muestra la esclavitud sobre los trabajadores en una plantación de tabaco a la que llegaban los presos opositores al presidente Díaz; *El cometa* (1999, José Buil y Maryse Sistach) aborda la destrucción de una imprenta donde se reproducían panfletos contra la

dictadura y a favor de la naciente lucha revolucionaria. En contraparte a estas cintas de corte crítico, se encuentra la filmografía de nostalgia porfirista[130].

Otras películas en torno a la época de la dictadura, realizadas ya entre los años 2000 y 2017 son: *El Tigre de Santa Julia* (2002, Alejandro Gamboa), un *remake* de la cinta filmada en los años setenta, modernizada a partir de la conformación de un grupo de bandoleras que apoyan a José de Jesús Negrete Medina, quien fue parte del ejército porfirista pero desertó al ver las represiones sobre rebeldes y civiles, luego por azar se convierte en un bandido noble. *Las vueltas del citrillo* (2005, Felipe Cazals) retrata la situación social del pueblo y las condiciones dentro del ejército durante la dictadura, que se expresan en el hartazgo de los mexicanos, el sentir de los soldados ante la represión y la leva, así como en las formas de evasión que la población encuentra.

El atentado es una película histórica de ficción y de reconstrucción histórica. Los acontecimientos narrados son de carácter político y se recrean en combinación con la trama de vida de los personajes centrales, dejando entrever conflictos sociales y culturales. La acción enfatiza las ideas políticas, por un lado el autoritarismo dictatorial y, por otro, se recupera la acción colectiva como fundamento de la historia al aludir a los movimientos anarquistas, de los yaquis y de las obreras. Un ejemplo de ello es el mitin de mujeres frente a una fábrica, pronto disuelto por la policía rural.

> - Oradora: ¡Que nos paguen tan poquito! ¡y luego nos pagan tan tarde!... ¿Por qué pedir que nos paguen a la semana está fuera de la ley? ¿Por qué?... ¡Que nos paguen cuando se deba!
> - Mujeres: ¡Sí!
> - Oradora: ¿Por qué los patrones no quieren cumplir con eso? ¿Por qué?...
> - Policía: (Habla por teléfono dentro de la fábrica, donde protege a quienes se encontraban en la oficina trabajando). Pues no mayor… ¡ni sus luces! ¡Esto es un absoluto desorden! Quieren acabar con la fábrica y con todos nosotros que estamos en calidad de auténticos rehenes ¡Yo le exijo que venga de inmediato! Y ponga en su lugar a estos infelices… pues por mi desparézcalos…lo que sobran son muertos de

[130] Jorge Ayala Blanco y Emilio García Riera definen con este término a las películas que resaltan las añoranzas por la vida a finales del siglo XIX, el momento de progreso en el Porfiriato conforme al espíritu de la *Belle époque.*

hambre que darían la vida por un trabajo…Que remedio…aquí esperamos… (Se dirige al grupo encerrado en la oficina) Ya llegan.
- Mujeres: ¡Paga tiempo! ¡Paga a tiempo! ¡Paga a tiempo! ¡Paga a tiempo! ¡Paga a tiempo!
- Oradora: ¡Vienen los rurales! ¡Corran todos!... ¡Corran a la noria! ¡A la noria…a los carrizales! ¡Rápido! ¡A los carrizales! ¡Rápido! ¡Rápido! ¡Rápido!

La discontinuidad de la historia se ve al presentar múltiples situaciones sociales en un momento histórico que el gobierno porfirista reprime y trata de ocultar. Ahí están los núcleos de tensión irresueltos del desarrollo social, se observan conflictos laborales, étnicos, por los derechos humanos y contra la miseria durante la dictadura. También se muestra la postura del gobierno y autoridades ante esas situaciones, como en el comentario del jefe de la policía:

- Cordelia: ¿Quiénes son Eduardo?
- Eduardo: Indios renegados de Sonora, se quieren independizar de México
- Cordelia: ¿Por qué?
- Eduardo: ¡Eso mismo quisiera saber yo! A estas alturas de la modernidad… vamos…

En la trama histórica, las condiciones de vida se explicitan en imágenes, diálogos e ironías, la pobreza del pueblo es causa de todo tipo de carencias, pero también de discriminación del pueblo por los aristócratas. Los fines de los diversos grupos son claros: en el pueblo prevalece el anhelo de libertad, exigencia de mejores condiciones laborales, de respeto a la comunidad, a las tradiciones y ante todo, a la vida de las personas; por parte de los aristócratas y gobernantes se busca el progreso y la paz a toda costa. El azar en la historia se expresa en el resultado inmediato del atentado, o en las consecuencias posteriores para la gente cercana a Arnulfo y Eduardo.

El carácter crítico de la propuesta fílmica, la ironía sobre la figura de Porfirio Díaz, las rupturas en la historia, la reconstrucción de tensiones sociales y políticas, de la acción colectiva, de las condiciones materiales, fines y el azar, son elementos que generan un efecto de pretensión de verdad. El discurso narrativo es denso en comentarios de análisis sociohistórico y político.

La dinámica social del momento histórico se expresa en la ficción mediante las conversaciones de los protagonistas durante su viaje en tren, el picnic en el bosque, en la cantina, el burdel, las tertulias en las calles del centro histórico, los lavaderos comunitarios, el encuentro de Arnulfo y Federico, donde se manifiestan las actividades, gustos y puntos de vista de las diferentes clases sociales. Comentan no sólo aspectos personales sino también sobre la intranquilidad social, el clima político y la paz sepulcral de la dictadura. Esto se refuerza con las referencias constantes a las revueltas de la época que ya no podían ocultarse tras el sueño de progreso porfirista.

Por otro lado, el estado de embriaguez en que se encuentra Arnulfo en el momento del atentado y las acciones del público en la carpa, abordan el carácter irracional y la suciedad que la aristocracia porfirista atribuía al pueblo o a cualquier opositor al sistema. Justificaba así la exclusión y malos tratos imperantes. O la discriminación, aquí un ejemplo:

- Arnulfo: ¡Federico! ¡Eh, Federico! ¡Te hablo!
- Federico: Ah…
- Arnulfo: ¿Me estás evitando? Antes me hablabas…
- Federico: Te estoy saludando
- Arnulfo: Hace como dos meses te vi y no me saludaste
- Federico: ¿Yo?
- Arnulfo: Ey, te chifle y todo… A los briagos nadie los quiere porque siempre dicen la verdad. ¿A poco no?... ¿Qué sabes de Cordelia?
- Federico: Dispensa, ya se me hizo tarde
- Arnulfo: ¡No pérate!... todavía… ¡apenas estamos empezando! ¿o qué te avergüenzas de mí porque soy pobre?
- Federico: ¿Por qué te haces esto?
- Arnulfo: ¿Qué?
- Federico: Mírate…me da lástima verte así
- Arnulfo: ¿Así? ¿cómo?... soy hombre libre…hago lo que quiero, no como tú… los que lamen botas llegan alto ¿verdad Federico?...

La propuesta histórica vincula pasado y presente por alusión a la incapacidad de investigar y dar solución legal a los atropellos y violencia en el país. La dinámica social del momento en que se recibe la película se manifiesta implícitamente a partir del vínculo entre instancias judiciales, mediáticas y el poder ejecutivo, que opaca el entendimiento de lo que ocurre en el país y lo que

se informa. Esto se deja entrever por la referencia a frases que son soporte del discurso del gobierno mexicano ya en el siglo XXI. En la película se explícita cómo se cubre la incapacidad para resolver problemas, era así antes y no parece haberse erradicado tal práctica. Así se lo hacen saber a un periodista idealista quien, no dispuesto a seguir ese juego, renuncia a *El Imparcial*:

> - Jefe de información: En mi opinión usted es uno de los mejores periodistas de su generación
> - Álvaro: Caray, muchas gracias
> - Jefe de información: Usted es un privilegiado. Pero le falta digamos… ver las cosas con mayor amplitud…Con el tiempo aprenderá que un buen *reporter* establece y respeta ciertos compromisos. Pero sobre todo sigue al pie de la letra una paradoja del periodismo: en boca cerrada no entran moscas.
> Recuerde siempre que en este periódico usted tiene un futuro muy prometedor.
> - Álvaro: Gracias

La película critica la visión dominante de la historia al exhibir cómo se legitima la ley, la supuesta autonomía de las instituciones, la autoridad presidencial debilitada y acciones de violencia justificada como la ley fuga. También al mostrar cómo la dictadura detiene cualquier acción social, política y cultural que rompa el orden establecido, esté en contra del progreso o cuestione la honestidad de quienes guían al país. Su tono es anticonmemorativo.

Su aporte para conservar el hecho histórico en la memoria individual y social es una contextualización sobre el apoyo de los intelectuales positivistas al gobierno y la manera en que se sostiene la dictadura, lo cual no detiene las rupturas sociales. Alejándose de cintas nostálgicas, construye las rebeliones que en la última etapa del Porfiriato fueron una constante. Porque la búsqueda de la libertad subsiste por encima de las diferentes formas de opresión.

Haiga sido como haiga sido

> -Díaz: (En junta con su gabinete en Palacio Nacional) ¡Ah! El señor inspector general de la policía. Pase usted.
> ¿Gusta ocupar el lugar del Ministro de Gobernación? Por lo que veo tiene un asunto más importante que este consejo

-Eduardo: Con la venia de su excelencia, yo sería incapaz de sentarme aquí, ya que le debo demasiadas cosas al señor ministro.
-Díaz: No se preocupe, Don Felipe ya se encargará de cobrárselas todas. Es jarocho, pero siempre le sale lo tapatío… ¿Y bien?
-Eduardo: El culpable del incidente se encuentra confeso e incomunicado y pues yo…haré que se cumplan cabalmente los deseos del primer magistrado.
-Díaz: ¿Desde cuándo hacemos eso? Ni a mí ni a usted señor inspector nos corresponde. Es tarea de los jueces. Dígame ¿ese hombre actúo sólo?
-Eduardo: Estoy convencido de que fue un ataque anarquista. Pues recibimos notas anónimas que nos alertaron sobre la seguridad personal del señor presidente de la República
-Díaz: Óigame bien, no quiero que nadie crea que el gobierno calla la verdad. Así que le encargo mucho que ese hombre sea llevado al juzgado correspondiente. ¿Entendido?
-Eduardo: Sí señor presidente

El atentado construye la tradición de los bandidos a partir de recuperar la experiencia vivida. Ancla socialmente la historia al exponer cómo se altera la aparente estabilidad social por las revueltas, la necesidad de sacrificio que la rebeldía conlleva y el instinto de supervivencia ante las represiones. Arnulfo se negó a vivir sometido al sistema de la dictadura, prefiere ser hombre libre por lo cual se asume como fuera del alcance del poder. Se identifica con las causas de los marginados, sus acciones al desafiar el orden social se guían más por la emotividad, ideales de libertad y de justicia social, no derivan de una planeación previa y tiene resultados contrarios a lo esperado. Por su “desafecto al sistema”, como lo remarca la prensa, lo intentan vincular con los anarquistas.

Al atreverse a atentar contra el presidente queda marcado como un bandido, desde su punto de vista. Poco antes de acercarse al presidente llega a imaginar que una posible respuesta a su acción será el alivio de la gente del pueblo, quienes al verse liberados de la opresión lo reconocerán como un héroe; aunque también imagina otras consecuencias y está dispuesto a afrontarlas,

ésta motiva su decisión de atacar[131]. El atentado que realiza no tiene desde el principio probabilidades de éxito dado el estado de ebriedad en que se encuentra, no sólo falla, es encarcelado inmediatamente y poco después asesinado; mas le da un lugar dentro de la historia recordada en la localidad, ni siquiera de admiración sino simple curiosidad por lo que estaría pensando al actuar tan descabelladamente.

Estar marcado por el vicio, llevar una vida dudosa, reprobable y sin integridad ética aparentemente, es una manera de "neutralizar" narrativamente el que Arnulfo pueda obtener una posición de heroicidad como bandido. Al mismo tiempo, opone la moral de la pureza a la inmoralidad de las autoridades policiacas y el gobierno. La propuesta narrativa ironiza de esta manera al personaje símbolo del malestar social.

Hortensia tampoco puede vivir sabiendo cómo reprime la dictadura a los indios, la marginación en que vive el pueblo y las injusticias laborales contra las mujeres. También es desafecta al sistema, se le conoce por participar en el movimiento obrero, lo cual la lleva a sufrir la violencia de la policía rural en las movilizaciones y es perseguida como una bandida por su vínculo sentimental con Arnulfo, de manera que termina huyendo. Ella no posee un conocimiento histórico o ideológico, la fraternidad y el anhelo de vivir en mejores condiciones es el motivo para incorporarse a la lucha colectiva. Lo fortuito hace que sea considerada enemiga del orden, e igual que su novio, su actuar termina de manera imprevisible, sin ser recordada con el heroísmo que suele asignarse a las bandidas reconocidas.

[131] En una secuencia antes del atentado Arnulfo en su delirio alcohólico imagina diferentes posibilidades de atacar al presidente: primero que lo hiere con un cuchillo en el corazón al grito de "¡muera el dictador!", provocando silencio y sorpresa en la gente, mas las campanas repican alabando su acción heroica; la segunda opción es golpearlo con una piedra en la cabeza y al caer muerto de inmediato, tras su grito de "¡muera el mal gobierno!", le aplaude con gozo el pueblo y suena la diana militar; la tercera ocasión es lo realmente sucedido, al no encontrar el arma para atacarlo, intenta golpearlo en la cabeza, falla y es apresado.

El bandido de la película fue parte del sistema porfirista en algún momento, era abogado y sostuvo una amistad estrecha con el poeta. Al irse contraponiendo sus ideales se alejan, mas la relación con Cordelia es un punto en común entre ellos y con el mismo jefe de la policía. Ensoñaciones, recuerdos, alusiones a la vida familiar, sacrificios, temores, delirios, rencores, relaciones de infidelidad y expresiones de la sexualidad revelan la vida íntima de los personajes mientras se sigue pensando en el atentado.

En el espectáculo de la carpa está presente la población más marginada. Aquella despreciada por los aristócratas y a la que incluso se le prohibía transitar por algunas calles del centro de la ciudad durante el Porfiriato. Se le muestra tal como ellos la veían: malvestida, sucia, sin educación, embrutecida por el alcohol y provocando desorden. A ese nivel descendió Arnulfo, en diferentes ocasiones se condenan moralmente sus actos.

El papel que juega el azar en la narración de la tradición de los bandidos es importante, porque exterioriza las circunstancias en que operan. Al mismo tiempo refleja la imprevisibilidad de los efectos de su actuar en la historia. Arnulfo y Hortensia no tienen temor de enfrentar al sistema, pero sus acciones de oposición son esporádicas y terminan rápidamente y sin gloria, varias veces son perseguidos o reprimidos[132].

La tradición de los bandidos se reconstruye en contraposición a una tradición inventada. La película destaca el nacionalismo esgrimido por el *héroe de la paz*

[132] Hobsbawn (2011) comenta que los bandidos suelen ser reconocidos como héroes, su acción de rebeldía es reiterada y seguida por la colectividad, se funda una leyenda o un mito sobre su valor inigualable, pueden llegar a adquirir un rango de autoridad, ser gobernantes, reyes o incluso líderes de un movimiento de liberación nacional. Pero también advierte que no necesariamente es así, cuando el sistema que enfrentan es muy duro su actuar puede ser un hecho aislado, terminar de forma imprevisible y rápida, el bandido es reprimido, encarcelado o asesinado, lo cual no evita que se recuerde su valor momentáneo como una forma de expresión de la ira social.

Porfirio Díaz para justificar la dictadura, su gobierno enarbola un discurso de superación de los conflictos históricos y sociales, la estabilidad del país como un logro de la historia, subraya la modernización alcanzada y crea una imagen positiva de México hacia el exterior. El énfasis de la invención está en la necesidad de mantener el orden social y la paz, además del tradicionalismo para definir lo mexicano, en contraste con el gusto de la aristocracia por la cultura extranjera.

La comprensión de la tradición inventada se facilita también por la recurrencia al azar. Lo fortuito destaca la postura social, moral y política de la aristocracia. Un ejemplo es la representación irónica de la mujer en discordia, Cordelia: ella es la viuda de un hombre conservador que disfrutó los privilegios del Porfiriato, si bien trata de escapar de la rigidez moral en la vida aristócrata, pretende mantener su lugar social; igual se regocija con los ideales de libertad que el anarquista expresa, el status y poder que le ofrece el jefe de la policía y, la inteligencia del poeta, es un punto de encuentro entre esos amigos y mantiene una relación romántica con cada uno en cierto momento. Como Gamboa, Cordelia aprecia la nostalgia de la literatura modernista, el refinamiento, cosmopolitismo, orden y progreso del sueño porfirista, más le añade un poco de libertad y mucha discreción.

Más allá de la ironía, en *El atentado* el discurso de las tradiciones expresa rebelión en formas muy variadas: presenta directamente los ideales libertarios de los oprimidos por la dictadura; el descontento de Álvaro, el periodista del Imparcial, quien decide renunciar y no someterse a las imposiciones del poder a la prensa; la teatralización de la carpa cuestiona a las autoridades y políticos. Además, hay disconformidad entre los mismos conservadores del gabinete, mantienen una lucha oculta por el poder. Por otro lado, el enfado y pesar por atropellos a familiares o conocidos se ve en varias ocasiones, una de ellas es el

reclamo de la madre de Arnulfo al recoger el cuerpo de su hijo, el luto y la insubordinación se combinan en su reproche:

> Mamá: ¡Miren nomás como me lo dejaron!… Luego luego se ve que esos asesinos no tenían ni madre, porque si la hubieran tenido se habrían tentado el corazón antes que hacerle eso a mi hijo… ¡Mírenlo!.¡Ni a un perro callejero lo matan así, amarrado de las patas y con un bozal bien ceñido para no permitirle ni siquiera el desahogo de ladrar!
> Si por mí fuera los mandaría degollar como puercos a todos esos… ¡asesinos! ¡Ay! Que les rebanaran el pescuezo… les sacaran sus ojos apestosos para oír muy bien sus chillidos…y después vería con gusto como les guisaban a fuego lento… ¡Ay! ¡Ay!... que dios me perdone pero eso es lo que siento… un odio tan puro como puro era el amor que le tenía a mi hijo… ¡asesinos! ¡asesinos!...

El carácter de formalización de las tradiciones se recrea de múltiples formas. Los actos comunes de la tradición de los bandidos son los que expresan las acciones del pueblo: pintas anarquistas, un mitin, odas contra el sistema. Las repetidas menciones al anarquismo simbolizan la preocupación por la llegada de ideas de esta ideología al país, que más tarde arraigarían e impulsarían los levantamientos armados. La protesta obrera de las mujeres es emblema de las incontables huelgas[133] durante este periodo histórico. Mientras que la imagen de los indios yaquis encerrados en un vagón del ferrocarril son símbolo de las rebeliones de grupos indígenas en el Porfiriato, que años después tendrían su punto álgido en la Guerra del Yaqui. En conjunto, las acciones describen la ruptura de un orden simulado.

En otro sentido, la formalización de la tradición inventada se manifiesta en actos como la celebración de las fiestas patrias por el círculo de gobierno, la exaltación de la figura de Porfirio Díaz como héroe de la patria, los actos protocolarios en Palacio Nacional y la exhortación del presidente a actuar siempre dentro de la ley en bien de la nación. Algunos símbolos de la tradición inventada son los emblemas patrios, la silla presidencial en su carácter de emblema del autoritarismo del dictador, la Cárcel de Belén donde terminó su

[133] González Navarro (2010) estima que hubo cerca de 250 huelgas durante el Porfiriato, casi la mitad de ellas en el centro del país, varias en lugares como Tlalpan, Contreras y Tizapan, importantes centros textiles de la época. Las huelgas se debían a la falta de pago, al pago con vales, el maltrato, las amplias jornadas u otras irregularidades.

vida mucha gente del pueblo, la alusión a la Ley Fuga preponderante durante el Porfiriato, el periódico *El Imparcial* y la figura de Federico Gamboa como representante del positivismo. La tradición inventada se retomó en años reciente en prácticas neotradicionales dentro del marco cultural del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana, la película obtuvo financiamiento de IMCINE en el contexto de esos festejos[134].

La tradición de los bandidos ha sido abordada en una amplia filmografía del cine mexicano de ficción de diferentes épocas. Entre las películas sobre el tema están *Chucho el roto* (1934, Gabriel Soria)*, Martín Garatuza* (1935, Gabriel Soria)*, Heraclio Bernal* (1935, Julián Serrano González), *Los de abajo* (1939, Chano Urueta)*, Ahí viene Vidal Tenorio* (1949, René Cardona)*, Los gavilanes* (1956, Vicente Oroná Uran)*, La bandida* (1962, Roberto Rodríguez)*, Gabino Barrera* (1964, René Cardona)*, Juan Colorado* (1965, Miguel Zacarías)*, Lauro Puñales* (1966, René Cardona)*, Lucio Vázquez* (1966, René Cardona)*, Valentín de la Sierra* (1967, René Cardona)*, Valente Quintero* (1973, Mario Hernández)*, Simón Blanco* (1974, Mario Hernández), *El tigre de Santa Julia* (1974, Arturo Martínez) y *Benjamín Argumedo* (1978, Mario Hernández). En la mayoría de ellas se habla del bandido tradicional o noble en tono heroico, resaltando su condición de vengador de los pobres y su recuerdo glorioso en la comunidad.

La forma en que se narra la tradición de los bandidos facilita la comprensión del hecho histórico, las múltiples historias explicitan las profundas inequidades de la dictadura y las respuestas de rebeldía que la prensa con filiación porfirista califica como actos delictivos contra de la paz restaurada. A su vez, el fundamento histórico de la película apoya la comprensión de las tradiciones, exhibe las múltiples perspectivas que es necesario recrear en un momento

[134] A partir de la estrategia cultural del Bicentenario se congregaron una gran cantidad de acciones culturales, académicas, políticas, sociales, de turismo e infraestructura con el propósito de revalorar la historia nacional a partir de una visión crítica a la distancia. Pero culminó exaltando la historia patria y el mercantilismo cultural.

histórico, no sólo triunfos, sino cualquier suceso en camino a la transformación social, fuera de estereotipos atribuibles a los justicieros de la comunidad.

El tema de las tradiciones se problematiza en la cinta exhibiendo explícitamente algunas formas de ocultar la corrupción política. Así se somete a escrutinio un problema no resuelto: el ocultamiento de acciones que cuestionan al sistema establecido. La tradición de los bandidos opera entonces como síntoma de las condiciones de marginación, despojos, el abuso sobre comunidades indígenas, la inestabilidad que ha mantenido en levantamientos armados de diferente índole al país. Mientras que la tradición inventada es síntoma del ocultamiento o silenciamiento de hechos, con ironía la escena final lo muestra.

Las condiciones que sustentan la reinvención de la tradición inventada son el contexto de inseguridad y asesinatos sin esclarecer de los últimos años, agravados por la política de ultraderecha del gobierno de la alternancia panista. Problemas ante los cuáles resultó urgente para el gobierno imponer una imagen de estabilidad social, cuya base es su discurso de seguridad nacional y democratización. En la película se utilizan frases dichas por el presidente Felipe Calderón, un ejemplo es el “haiga sido como haiga sido” que dijo ante los cuestionamientos por su triunfo en la contienda presidencial, o bien las referencias a decir siempre la verdad y respetar la ley ante todo. Por otro lado, la prensa difundió que hubo un intento de atentado contra el presidente Felipe Calderón en mayo de 2008 durante una gira a Reynosa, Tamaulipas, lo cual él mismo dio a conocer el día de su cumpleaños a los periodistas invitados. Situaciones, o casualidades, encubiertas en el ambiente de conmemoración del Bicentenario que prevaleció durante meses y promovió recuperar la historia de nuevos héroes nacionales no contemplados en la visión tradicional.

En la película se modernizan las tradiciones al resignificar la figura del bandido y la de Porfirio Díaz. Vemos un bandido en busca de libertad y justicia, pero sus

acciones son cuestionables y no alcanzan eco social inmediato. El presidente se presenta como el hombre que llevo al país a la paz, al desarrollo y actúo siguiendo la ley, una persona comprensiva y sensible, incapaz de contener las lágrimas al perder una amistad, quizá como recordatorio irónico de la nostalgia porfirista. Otra forma de resignificar las tradiciones es utilizando lenguaje altisonante, el tratamiento abierto del tema sexual y el término terrorista no existente en esa época.

Esta original cinta se suma a la filmografía de adaptaciones literarias y de crítica social realizada por Jorge Fons, donde se ubican *El callejón de los milagros* (1995), *Rojo amanecer* (1990) y *Los albañiles* (1976).

Ficha técnica de la película

Estreno: 27 agosto 2010, se exhibió en 3,000 salas
Duración: 120 minutos Clasificación: B-15
Dirección: Jorge Fons
Guión: Vicente Leñero, Fernando Javier León Rodríguez y Jorge Fons
Música: Lucía Álvarez
Fotografía: Guillermo Granillo
Reparto: Daniel Giménez Cacho, José María Yazpik, Julio Bracho, Irene Azuela, Arturo Beristáin, Salvador Sánchez, José María de Tavira, María Rojo, Mario Zaragoza, Angélica Aragón, Dolores Heredia, Carlos Cobos, Fernando Becerril, Roberto Blandón, Aarón Hernán
Producción: Diego López Rivera
Productora: Alebrije Producciones/ Instituto Mexicano de Cinematografía/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Estudios Churubusco/ Comisión del Bicentenario del Gobierno del Distrito Federal/ Gobierno del Estado de Zacatecas/ Lotería Nacional/ Banco Santander (Eficine)/ Cinépolis/ Grupo Cuervo
Distribución: Videocine Idioma: Español

La tradición de la guerrilla en *Las armas*

> Narrador: A México no llegamos todos juntos. Entiendo que se tuvieron muchas pláticas aquí en Chihuahua para lo del asalto al cuartel. Unos llegaron por Zacatecas y los Gaytán llegaron al último…Pero ahí estábamos todos, aprendiendo tácticas de guerrilla. Leíamos y hablábamos mucho de cuestiones ideológicas. La instrucción militar la daba el capitán Lorenzo Cárdenas... Eramos un grupo muy unido, un grupo muy bonito. Queríamos acabar con tanta desigualdad, con tanta explotación… ¡Queríamos cambiar el mundo!

La historia oculta

Vestigios de la historia silenciada, vagamente enunciada, son los temas en la película *Las armas* (2013) dirigida por José Luis Urquieta. El acontecimiento central de la narración es el asalto al Cuartel de Madera en Chihuahua el 23 de septiembre de 1965**,** perpetrado por el Grupo Popular Guerrillero como respuesta al despojo de tierras que sufrían los campesinos y a las atrocidades del gobierno, quien intentó coartar las protestas infringiendo diversas formas de violencia.

Este hecho se encadena con acontecimientos que ejemplifican las rupturas de la historia. Refiere a la revolución mexicana, la huelga de ferrocarrileros en 1959 y el encarcelamiento de su líder Demetrio Vallejo, la huelga de maestros en 1958, la huelga de médicos en 1964 y levantamientos campesinos en diferentes estados del país. También alude a la revolución cubana y a la contienda en Bahía de Cochinos, donde las Fuerzas Armadas Revolucionarias derrotan a exiliados cubanos apoyados por Estados Unidos, información política sobre la situación en la isla que es divulgada por los maestros rurales de diversas comunidades de Chihuahua a los campesinos en lucha.

La película denuncia la represión a las protestas en Chihuahua encabezadas por la Unión General de Obreros y Campesinos de México (UGOCM) durante 1964, que exigían detener el saqueo de tierras, encarcelamientos y la violencia en la comunidad, pero al no cesar las vejaciones estatales sobre líderes sociales y la población civil, se detona la guerrilla. Además muestra la organización del Movimiento Revolucionario del Pueblo en Chihuahua, impulsada por Arturo Gamiz antes de integrarse a la lucha en la sierra. Se conjunta así la conformación del primer grupo guerrillero en Chihuahua y su preparación en instrucción militar y política con el objetivo inicial de atacar el Cuartel Madera, un hecho de gran alcance.

Los sujetos históricos que se relacionan con los acontecimientos a lo largo de la película son por un lado los integrantes de la guerrilla: Pablo Gómez, Arturo Gamiz, Rafael Martínez Valdivia, Salomón Gaytán, Miguel Quiñonez, Emilio Gamiz, Óscar Sandoval, Antonio Escobel, a cuya memoria se dedica la película, Salvador Gaytán y Ramón Mendoza, quienes sobreviven tras el asalto al cuartel. Vemos a Vicente Lombardo Toledano**,** en ese momento líder del Partido Popular Socialista (PPS), del cual esperan los guerrilleros apoyo para la causa. Sus opositores son los latifundistas de Chihuahua, la policía local, grupos militares y el gobernador del estado.

En la cinta se distinguen dos subtramas históricas, una reconstruye en voz del narrador la historia de la guerrilla y el asalto al cuartel, la otra denuncia el ambiente opresivo y de brutalidad que ejercen sobre la comunidad los latifundistas y los gobierno**s** local, estatal y federal. Ambas se yuxtaponen los días previos al ataque en Madera. Al avanzar la narración, se muestra la transformación social como resultado del acontecer, es visible cómo se incorpora la gente de las comunidades directamente en la lucha social o indirectamente auxiliando a quienes protestan. Aunque no se logra una transformación mayor como pretendía la guerrilla, porque la rebelión es contenida y se incrementa la violencia sobre la población. Algunos de los mensajes que vemos en las mantas durante las manifestaciones son:

- C. Gobernador, a las vacas les dan 30 hectáreas ¿a nosotros cuántas? ¿y cuándo?
- La justicia federal ampara al latifundista
- Queremos Tierra y Libertad

La fuente histórica base en la construcción de la trama es el libro *Las armas del alba* de Carlos Montemayor, lo cual se explicita en los créditos de inicio. Con la participación del escritor y el guión de Jaime Casillas y José Luis Urquieta, se elabora una propuesta fílmica de ficción que aborda un tema de la historia contemporánea del siglo XX, correspondiente a la etapa de la Guerra Sucia.

El contexto histórico descrito se entreteje con la ficción en un argumento organizado en nueve unidades narrativas, diferenciadas por títulos con fechas y lugares para clarificar los sucesos, en algunas de ellas se insertan subtítulos destacando secuencias sobre los personajes. Los segmentos narrativos son:

1. Sierra de Chihuahua, época actual
2. Sierra de Chihuahua, alrededor de Matachic, 22 de septiembre de 1965
3. Chihuahua, febrero de 1964
4. La guerrilla
5. 23 de septiembre de 1965
6. Santa Rosa de Ariseachic, 17 de septiembre
7. Cuartel de Madera, 23 de septiembre, 5 a.m
8. Coronel Antonio García Abuza. 5ª Zona militar C
9. Sierra de Chihuahua, época actual

La película inicia en la Sierra de Chihuahua, donde Ramón Mendoza, sobreviviente del asalto al cuartel de Madera, narra las condiciones políticas del país en las cuales nace el grupo guerrillero. El siguiente segmento narrativo remite al día anterior al asalto, cuando en la misma sierra Ramón en compañía de Pablo Gómez pide aventón a un camión forestal y le solicita los lleve a Madera, al negarse el chofer lo amenaza con un arma y le ordena detenerse adelante para que suban sus compañeros. En medio de la tensión surgida, en la radio invitan a escuchar la serie *Chucho el roto* y en el programa *Mensajes de la montaña* se informa de las protestas en la comunidad de Madera. Ya estando arriba del camión los guerrilleros, la narración se centra en presentar a algunos: Pablo Gómez vive con su esposa e hijos; Arturo Gamiz es uno de los primeros líderes en la rebelión y en la organización del movimiento popular; Rafael Martínez Valdivia, organiza propaganda a favor de Cuba y en contra de los yanquis. Para este momento se han multiplicado las líneas narrativas.

Después el argumento remite una vez más al pasado, a 1964 en el apogeo de las manifestaciones de protesta en Chihuahua, la policía reprime un acto de protesta y detiene a algunos participantes. En tanto, Salvador Gaytán busca al gobernador para presentar una demanda en nombre de los grupos en lucha,

eso origina enfrentamientos con los Ibarra, latifundistas de la zona. Su hermano Salomón responde a la violencia de los Ibarra y los Gaytán se ven obligados a huir a la sierra.

Las siguientes unidades narrativas plantean ya el inicio de la guerra de guerrillas cuando a los hermanos Gaytán se unen otros líderes en lucha y desde la sierra repelen los ataques de la policía rural. El narrador comenta que todos se reunieron en la Ciudad de México para planear el ataque al cuartel, aprender tácticas de guerrilla y buscar apoyos. Una vez listos, organizan en Chihuahua los últimos detalles previos al ataque armado, mas una serie de imprevistos obstaculizan la llegada de las armas y la comunicación entre guerrilleros y sus seguidores en el conflicto. No obstante, la irrupción al cuartel se realiza, pero el ejército los contiene, algunos mueren, otros son heridos y unos logran huir a la sierra. Los militares y el gobernador minimizan lo acontecido y se niegan a entregar los cuerpos de los guerrilleros a sus familias.

Se distinguen tres personajes que desencadenan la acción en la ficción. Ramón Mendoza es un joven campesino conocido entre la comunidad por su participación en actos contra las injusticias que sufren, es rebelde, conoce bien la sierra de Chihuahua y es hábil con las armas, su motivación es relatar las condiciones políticas en las cuales nace, actúa y desaparece el grupo guerrillero. Pablo Gómez, el guerrillero que buscó por diversos medios solución a los problemas antes de tomar las armas, es un médico respetado por la población, participa en la lucha política contra los despojos y su carácter moderado lo lleva a entablar relaciones con el partido socialista, su motivación es mejorar las condiciones de vida de la comunidad y resolver los conflictos en la región con el menor costo social, pero se ve orillado a tomar las armas por la violencia directa sobre los vecinos, sus amigos y sobre él mismo. Cristóbal Lozano representa a la comunidad dispuesta a apoyar la guerra de guerrilla, es un joven campesino dócil y muy trabajador, conoce a algunos guerrilleros desde

la infancia, no se involucra en la lucha pero reconoce su esfuerzo y los ayuda sin comprometerse. Ellos representan las inquietudes y posturas de la sociedad de los años sesenta en Chihuahua.

El eje de la trama es la tradición de la guerrilla, reconstruye la conformación del primer grupo armado en Chihuahua. Los temas destacados en la película sobre esta tradición son las condiciones de crisis social donde emergen colectivos en lucha por la libertad, los motivos para incorporarse a la lucha, el costo social de las revueltas, su objetivo político radical, las acciones en lugares marginales, el conocimiento detallado del terreno inaccesible, la movilidad y resistencia física de los guerrilleros, la negativa a luchar en condiciones fijas, el armamento elemental que poseen, su recurrencia a la expropiación, la violencia de las luchas armadas y el vínculo social. Factores que definen la invariabilidad de la tradición y que se reconstruyen en contraposición a una tradición inventada.

La acción colectiva

> Narrador: No si la cosa se puso muy fea… Imagínese, los líderes ferrocarrileros en la cárcel, los maestros en huelga, los médicos en huelga, nosotros los campesinos encaramados aquí en la sierra…

Pretender una interpretación de *Las armas* conforme a la propuesta de las múltiples tradiciones nos induce a preguntar si es posible hablar de una tradición guerrillera en México. Pareciera que no si nos guiamos por el lema de la película: *La primera guerrilla*, lo cual indica que no existen referentes previos en el pasado histórico de México a transmitir sobre este tipo de lucha armada. En la visión dominante de la historia no existe un lugar para el tópico, por considerarse acontecimientos aislados temporal y espacialmente.

No obstante, diferentes historiadores han documentado este tipo de movimientos. Miguel León Portilla (2005) estudió la vida de Francisco Tenamaztle, conocido como el señor de Nochistlán, quien guió a varias

comunidades de Zacatecas en su lucha contra los españoles durante la Colonia, según el historiador los enfrentamientos armados tenían el carácter de guerrilla, por tanto designa a Tenamaztle el primer guerrillero mexicano. Por otro lado, Santiago y García (2014) refieren a la guerra de guerrillas durante la Guerra de Estados Unidos contra México en 1847, como una táctica elegida por el gobierno en respuesta a la dificultad inmensa de enfrentar un ejército con superioridad numérica, organizativa y armamentista. Maniobra defensiva también presente durante la Segunda Intervención Francesa, Moloeznick (2008) detalla la forma en que se convirtió en auxiliar del ejército ante los desiguales combates intervencionistas y, cita a Garfías Magaña para argumentar que en este avance francés alcanzó gran desarrolló la guerra de guerrillas, pero su origen es más antiguo. Estos dos movimientos los auspició el gobierno como estrategia de combate privilegiada contra un invasor, como resistencia popular en defensa de la soberanía, e incluso estaban definidas en documentos militares como una guerra irregular, reducida y limitada, llevada a cabo por pequeñas bandas contra un ejército invasor[135].

Fritz Glockner (2007, 2019) y Tanalís Padilla (2015 ,2017) investigan los grupos guerrilleros que se conforman desde los años treinta y cuarenta, hasta los movimientos de los años ochenta, en total hablan de alrededor de 40 grupos rurales y urbanos en luchas de diferente duración y alcance[136]. Después surge

[135]Moloeznick cita la investigación de Luis Garfias Magaña (1980) sobre las guerras de guerrillas desde la Independencia de México hasta la Revolución Mexicana. Mas adelante Moloeznick explica que ésta ha sido la fuerza principal de resistencia históricamente. Además, aclara, los intervencionistas franceses se defendieron con estrategias similares, incorporando la contraguerrilla. Ya en el Segundo Imperio, Maximiliano decretó la Ley antiguerrillera en 1865.

[136] Es pertinente precisar que la naturaleza de la guerra de guerrillas rural y la guerrilla urbana es relativamente diferente, aunque ambas se rebelan contra el sistema y siguen un patrón de guerra de desgaste. La primera se sustenta en la organización de pequeños grupos armados que actúan en un territorio de la geografía mexicana de difícil acceso y lo dominan, aprovechando sus conocimientos del campo, la sorpresa, emboscadas y la rápida movilización. La segunda toma fuerza hacia 1960, como un método de liberación local o nacional, de carácter antiimperialista y revolucionario, donde ejércitos populares se ocultan y actúen en ciudades contra objetivos estatales y del sector privado, mas no controlan un espacio físico.
Ahora bien, Carlos Montemayor (1999), Glockner y Padilla, ubican la raíz de las guerrillas contemporáneas en la Revolución Mexicana y los movimientos agrarios posrevolucionarios.

el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, del cual existe amplia literatura. Finalmente, Glockner considera que para 2019 aún existían 19 grupos guerrilleros[137]. Este conjunto de luchas armadas integra un pasado guerrillero para anclar una tradición creada desde abajo.

Los grupos de guerrilla son sujetos históricos que han influido en reformas locales y en la apertura del sistema político, afirman Glockner y Padilla. Muchos guerrilleros obtuvieron conciencia de lucha al tener familiares o conocidos que estuvieron en la Revolución Mexicana y movimientos posrevolucionarios. Rubén Jaramillo, Lucio Cabañas, el Partido de los Pobres son algunos sujetos históricos recordados por haber sido llamados bandoleros, antes de reconocerse la importancia de su guerra de guerrillas.

En la película *Las armas* la narración de la tradición de la guerrilla incorpora algunos de estos elementos. Varios integrantes del grupo guerrillero comentan con orgullo ser descendientes de revolucionarios seguidores del Centauro del Norte, ahora luchan por la defensa de las tierras que les fueron reconocidas durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. Conversan una noche en la sierra, frente a una fogata:

> -Mi abuelo luchó con Pancho Villa
> -¡Ah caray! El mío también
> -Ellos fueron revolucionarios de la lucha de 1910, ¿qué no?.
> -Así mero
> -Mi abuelo decía que la Revolución se hizo con las vacas de Terrazas pero con los huevos de Pancho Villa
> -Pues lo único que nos queda son huevos, porque vacas ya no tenemos…

En su andar juntos se devela la convergencia de sus ideales con las propuestas libertarias y revolucionarias de movimientos sociales que durante las décadas de los años cincuenta y los años sesenta se oponen a las políticas de despojo y

[137] Estos últimos grupos tienen un alcance cada vez más limitado no sólo por las autoridades, sino por el control del narcotráfico en las zonas cercanas a su acción, de los cuales procuran mantener distancia, según comenta Glockner en entrevista con Ioel Aguirre (2019) para Newsweek México.

represión del gobierno. Recuperar los anhelos compartidos y la experiencia vivida es uno de los pilares de la tradición guerrillera en *Las armas*. Se aborda la manera en que se involucran emocionalmente los guerrilleros y cómo afecta eso a sus familias y conocidos, además de la participación de la población en la lucha, agobiada ante la violencia social que linda con el terror.

Se percibe ira ante los despojos y atropellos a gente de las diferentes comunidades en lucha, temor y sufrimiento por las represiones, duelo por familiares o conocidos que son encarcelados o asesinados en acciones de protesta, deseos de venganza, anhelo de un cambio radical, compromiso social y político, solidaridad en la comunidad con quienes se oponen al gobierno o los latifundistas, decepción ante la falta de apoyos, impotencia ante las condiciones de la lucha, preocupación por los guerrilleros, segregación de los familiares y conocidos de quienes luchan, desprecio del gobierno hacia el pueblo. El diálogo entre el doctor Pablo y una mujer de la comunidad permite entrever la vivencia:

> -Mujer: Le mandaron esto para que lo revise, a ver si está de acuerdo con lo que dice. Es para el letrero que va en las mantas
> -Pablo: (Lee el mensaje) Todo está bien
> -Mujer: Ah, espéreme tantito, también le traigo otra cosita (le entrega algo envuelto en periódico)
> -Pablo: ¿Y esto qué es?
> -Mujer: Pues ábralo
> -Pablo: ¡Jesús!
> -Mujer: Está chula verdad
> -Pablo: (El doctor revisa la pistola) Está buena. Oiga ¿y el Matías dónde anda?
> Mujer: Como siempre doctor levantando el puño. Porque usted sabe que nosotros no nos rajamos
> Pablo: Y qué… ¿ahora anda de correo?
> Mujer: Yo por la causa le entro a lo que sea. Y esto se está poniendo bien cabrón, perdonando la palabra… Ya ve cuántos han metido a la cárcel…

El azar también juega un papel importante en la narración de la tradición guerrillera, porque exterioriza las circunstancias en que opera el grupo en armas. Su actuar no se sostiene en lo planeado y fehaciente, depende en parte de lo imprevisible y la movilidad para evadir a sus perseguidores. Aún ante la falta de condiciones en el momento decisivo, atribuibles a la imprevisibilidad de fenómenos naturales, los guerrilleros deciden continuar con la irrupción,

confiando que lleguen los apoyos a tiempo. El azar refuerza la asistencia que ofrece la gente del pueblo a la guerrilla, su asilo espontáneo es importante al enfrentar los obstáculos inherentes a la lucha. Así, el film narra una acción que asume el carácter de rebelión abierta, o en algunos momentos encubierta y, genera pretensión de verdad.

La tradición guerrillera se reconstruye en la película en un marco de contraposición a una tradición inventada. La tradición inventada se manifiesta de diversas maneras, por un lado, refiere a la unidad nacional necesaria para continuar el avance hacia el progreso del país. En este sentido el grupo político estatal y eclesiástico apoya la consolidación del poder económico de los latifundistas a nivel local y regional, arguyendo que son ellos quienes harán crecer la región. Esa coalición crea un ambiente opresivo que busca neutralizar la acción social contra los abusos. El diálogo del gobernador de Chihuahua con el encargado de la policía lo ejemplifica:

- Gobernador: ¿Por qué no se jodieron a Salvador Gaytán? ¿le tienes miedo?
- Policía: Es que mire mi comandante…es que. Salvador no intervino, su hermano Salomón y su primo Antonio Escobedo mataron a Florentino. Dicen que Florentino mató a Carlos Ríos, un indio… un campesino indígena...
- Gobernador: ¿Y ustedes defienden a un pinche indio?
- Policía: No pus no mi comandante
- Gobernador: A ver ¿qué supo de Arturo Gamiz, el rojillo?
- Policía: No pos ya no regresó a Dolores a dar clases…se unió con ellos. Es que mire mi comandante ya son seis o siete, y pus…es una sierra muy quebrada, ellos la conocen muy bien…los campesinos les ayudan, ya les llaman los guerrilleros…
- Gobernador: ¡Pendejadas! ¿Cuántas armas perdieron?
- Policía: más de 30 armas mi comandante
- Gobernador: Quiero de planta a un cuerpo de policías rurales en el Mineral de Dolores. Que Rito Caldera se encargue de conseguir unos hombres menos pendejos. ¡Y quiero que los tengan antes de que termine el mes! ¿Entendido?

Otra manifestación de la tradición inventada es el proceso electoral que se vive para elegir presidentes municipales en Chihuahua, lo cual reafirma la manera en que se consolidan las redes políticas federales enarbolando la unidad de la nación. Este aspecto del nacionalismo se ha incorporado a la vida social a partir de las campañas partidistas, en los medios de comunicación y en la educación, en un llamado para ejercer la ciudadanía en los procesos

electorales y legitimar un gobierno elegido por todos, democrático y de unidad. Más temas abordados en la película sobre la tradición inventada son la reiteración de un discurso de plena superación de los conflictos históricos y sociales, la intención de mostrar una imagen positiva del país hacia el interior y exterior, así como la necesidad de mantener a toda costa el orden social.

Con referencia a la formalización de las tradiciones, se recrea de múltiples formas. En la tradición guerrillera mediante actos políticos como marchas, asambleas, el discurso político de denuncia, en las pancartas, durante la preparación militar de los guerrilleros, en la propaganda mediante la radio comunitaria y las exhortaciones para continuar el movimiento; los símbolos que utilizan son los ideales de la revolución, tanto mexicana como cubana y, las veladas en la sierra. Los rituales de la tradición inventada se exhiben en la recurrencia a convenciones como la celebración de las fiestas patrias, el proceso electoral manipulado, la conferencia del gobernador con la prensa y la ceremonia fúnebre con honores militares para los soldados caídos en batalla; los símbolos que vemos son los patrios y el retrato del presidente Gustavo Díaz Ordaz en la oficina del gobernador.

La función que cumple la tradición inventada en la película es legitimar las respuestas ante las amenazas a la estabilidad social y el orden moral. Suprime así reclamos sociales por el autoritarismo y la violencia desmedida en las comunidades ante la cual el gobierno no plantea ninguna solución. A partir de eso, sustenta un sesgo histórico y político. El diálogo final del gobernador ante la prensa, tras el ataque al cuartel Madera, lo expresa:

- Periodista 1: ¿Por qué envío la Secretaría de la Defensa cuatro cazas T-33?
- Gobernador: Son movimientos rutinarios, hombre
- Periodista 2: ¿También el batallón de fusileros paracaidistas de la fuerza aérea? ¿Y el cisterna DC-6 con 20 tambores de combustible?
- Gobernador: Pues yo no le veo nada anormal
- Periodista 3: La guerrilla del profesor Arturo Gamiz tiene ya dos años…
- Gobernador: ¡Ja, ja, ja! ¿Cuál guerrilla? Aquí no hay nada de eso…son gavilleros. Aquí no pasa nada. Es como si ustedes y yo estuviéramos platicando y luego nos fueramos a nuestra casa, sin que nada hubiera pasado. No hombre, aquí no hay nada de eso. Vámonos.

El tema de las tradiciones se problematiza a partir de la convergencia de ideales y exigencias políticas y sociales entre los movimientos sociales, en pugna por un cambio que mejore las condiciones de vida en el país y detenga el deterioro impuesto por el sistema político y económico. Aspecto que está presente en el discurso de Pablo al postularse a las elecciones para presidente municipal antes de volverse guerrillero:

> Esta gente sigue insistiendo que las elecciones son limpias y eso sabemos perfectamente que no es así. Aquí veo presentes a policías municipales que con esto, quiero que vayan y le digan al presidente municipal que no nos vamos a dejar, que nos vamos a defender con las armas si es necesario. ¡No habrá más despojos! ¡Vamos a recuperar lo que es nuestro! Que por esa causa compañeros, ustedes lo saben, Álvaro Ríos está preso. Ayer… ayer regrese de la ciudad de México… ¡Somos un movimiento nacional! Coahuila, Sonora, Durango, Chihuahua, somos hermanos del mismo dolor...

De tal manera, el abordaje de la tradición guerrillera es como síntoma de problemas irresueltos en el desarrollo social, que al conjuntarse con conflictos propios del presente, provocan o mantienen la tensión social. Discute sobre las condiciones de marginación social, despojo de tierras, el control de zonas por grupos de poder, la guerra oculta por parte del gobierno, el conflicto magisterial y en las normales, las problemáticas de los campesinos. Conflictos no superados, que se ven y se viven de igual o diferente forma, con la misma fuerza o con variaciones, en una comunidad específica o en varios estados del país. La espera de una solución persiste.

Las condiciones políticas que sustentan el acercamiento y entendimiento de la tradición inventada refieren a condiciones surgidas en la primera alternancia en el poder, el gobierno panista prometió sacar a la luz la verdad sobre el periodo de la guerra sucia, mostrar a la opinión pública la verdad de los hechos, así como fincar responsabilidades por vía legal. Se comprometió también a reducir los problemas sociales, pero se agudizaron y en vez de plantear una solución, minimizó los hechos e intentó ocultarlos. Por otro lado, durante esa y la segunda alternancia se agravó el control de algunas zonas por grupos criminales y se profundizó la marginación de los campesinos.

La tradición de la guerrilla propuesta en *Las armas* se ha recuperado en prácticas neotradicionales. En actos como la conformación del Comité Primeros Vientos en 2003, convocado por la hija de un guerrillero con el propósito de recuperar la memoria del acontecimiento en el pueblo de Madera. También en el acto conmemorativo durante la presentación de la novela *Las armas del alba* en 2004. En la conmemoración de los 50 años del acontecimiento, cuando se reinstaló una placa conmemorativa a la entrada de Ciudad Madera, en 2015, así como en las actividades académicas y culturales promovidas por UNAM, UACH, ENAH y en el montaje de la obra de teatro *Mujeres al alba* de César Antonio Sotelo, en el mismo marco de festejos. Anualmente se recuerda en lo local a los guerrilleros mediante actos políticos y culturales similares.

En el cine histórico mexicano de ficción el tema de la guerrilla se abordó anteriormente en películas como *La guerrillera de Villa (*1967, Miguel Morayta*)* donde se narra en tono de comedia la historia de una cantante española que contrabandea armas para los revolucionarios del contingente villista en 1913, aprovechando que el ejército no sospecha de ella por su profesión. *Bajo la metralla* (1983, Felipe Cazals) presenta una historia de guerrilla urbana durante los años setenta. *El nacimiento de un guerrillero* (1989, Gabriel Retes) relata la forma de vida asumida por tres jóvenes que vivieron los acontecimientos de 1968, uno de ellos se integró a la guerrilla. *El violín (*2006, Francisco Vargas) recurre a una historia atemporal y espacial para hablar de la violencia con la cual el ejército ataca a la población civil en su papel de brazo armado del Estado, en un intento por resquebrajar un movimiento guerrillero, quien encuentra una novedosa forma de transportar sus armas. En *Corazón del tiempo (*2009, Alberto Cortés) vemos una aproximación al movimiento guerrillero del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, descubriendo la vida en una comunidad autónoma bajo el asedio del ejército y su lucha cotidiana por mantener la resistencia. Mientras que *La carga* (2017, Alan Jonsson) recrea en

el periodo del Virreinato el recorrido de un tameme para proteger a una noble española perseguida por los colonizadores porque testificará en el juicio para salvar de la muerte a Francisco Tenamaztle, el primer guerrillero mexicano.

La dinámica en la historia

> - Gobernador: Es en el noroeste del Estado donde están estos revoltosos…
> - Secretario: Y con ellos miles de campesinos y estudiantes
> - Gobernador: Yo no sé cómo hacen estos cabrones para organizar en tan pocas semanas 12 invasiones de tierra… Está bien, vamos a cerrar todas las escuelas normales mientras pasa esta horda de invasiones y de agitación… ¡Estos cabrones necesitan un escarmiento! Sobre todo los internados rurales porque es de ahí donde sale todo eso
> - Secretario: Como usted diga señor gobernador
> - Gobernador: Yo preferiría convertir esas escuelas en criaderos de cerdos… Esto ya lo he dicho en la Ciudad de México, no me entienden caray

Las armas es una película histórica de ficción y también de reconstrucción histórica. A través de la ficción se esclarece el carácter político de los acontecimientos, la violencia por parte de los grupos de poder sobre quienes no se someten y, en contraparte, expresan el anhelo de libertad intrínseco a la lucha social. La acción se centra en las ideas políticas de los sujetos históricos, a partir de ellas recuperan la acción colectiva como fundamento de la historia. Se expresa en todo momento la necesidad de organizarse en defensa de las agresiones que afectan a varias comunidades. Arturo Gamiz expone en una asamblea del Movimiento Revolucionario del Pueblo:

> Bueno… a ver, compañeros… compañeros por favor, necesito su atención… bienvenidos. Tenemos que organizarnos compañeros, tenemos que hacer acciones conjuntas, unirnos a otras organizaciones. Si seguimos siendo un pueblo, un país de agachados, van a seguir burlándose de nosotros. Por eso el gobierno no nos merece ningún respeto, porque despojan, siguen despojando y van a seguir despojando, porque nosotros no somos capaces ni siquiera de organizarnos una decena… ¿qué es lo que pasa? que venimos a las juntas, tenemos la voluntad, ¿y después? …como quien dice cada quien jala pa' su santo y hasta la próxima vez…

La discontinuidad de la historia se enfatiza al referir actos realizados en diferentes puntos de Chihuahua y otros estados en un mismo momento

histórico, con la intención de lograr un cambio radical en la forma de vida. Los núcleos de tensión presentes en la historia se recrean en la película al mostrar algunas acciones sociales, la violencia de los latifundistas, el apoyo de las fuerzas estatales y federales, del ejército mexicano e incluso de la iglesia, bajo el pretexto de eliminar ideas comunistas.

En gran parte de la trama histórica se prioriza la conformación de lazos sociales, como en la conversación entre Arturo Gamiz y un niño:

- Arturo: ¿Qué paso Casimiro? ¿dónde te metes?
- Casimiro: Le traibamos un recado
- Arturo: Suéltenlo pues
- Casimiro: Pues dice mi apá que le mandaron un mensaje allá en la estación de radio. Quesque una manifiestación allá en Chihuahua…
- Arturo: Manifestación
- Casimiro: Si por eso, manifiestación
- Arturo: Bueno, dile a tu papá que muchas gracias, que ya lo sabía. Que no se preocupe, que nomás termino y me jalo para Chihuahua
- Casimiro: ¡Ah! Y que ahí le mandan unas frutas y un pedazo de queso…

En la trama histórica se detallan las condiciones de vida, fines y el azar. Lo material se distingue en la precariedad de las viviendas, escuelas, consultorio y la forma de vida del pueblo y de los guerrilleros. Sus ideales en asambleas y acciones políticas, las transmisiones radiofónicas informativas, así como conversaciones de los guerrilleros donde hablan de libertad, justicia, el reparto de tierras y se expresa acuerdo con las ideas socialistas. La presencia del azar en la historia se revela en el encuentro fortuito entre personajes con muy diferentes formas de vida y preparación, cuyos ideales los acercan en algunos momentos, de forma intermitente, hasta su confluencia posterior como iniciadores de la guerrilla.

La crítica política, la ruptura del discurso histórico de continuidad, la reconstrucción de las tensiones sociales y políticas, la necesidad de obtener justicia por mano propia y el azar, son elementos que ayudan a construir la pretensión de verdad en esta película histórica. La referencia a la ideología política de una época, el valor testimonial de los recuerdos del narrador y la

denuncia directa por parte de los guerrilleros contribuye también a consolidar la exigencia de verdad sobre el acontecer.

En *Las armas* se vincula pasado y presente mediante alusión a los conflictos magisteriales, en las normales y el dominio económico de ciertas zonas del país por grupos de poder con apoyo de los diferentes niveles de gobierno que encubren sus arbitrariedades. Problemáticas que existieron en el pasado y, al estrenarse la película, continuaban sacudiendo al país.

La dinámica social del momento histórico se expresa en la ficción mediante la actitud política, religiosa y de un sector social, que va del rechazo hasta la irracionalidad, hacia quienes tuvieran ideas libertarias o se sospechara su adherencia al comunismo. Situaciones que se intentaron ocultar bajo la imagen de incorporación de México a la modernidad, recurriendo a cualquier medio considerado necesario. Destaca ahí el repudio a los maestros rurales por parte del gobierno, al ser quienes critican el orden establecido e informan al pueblo de las posibilidades de alcanzar mejores condiciones de vida. El apoyo de la gente a los líderes de la lucha social es precisamente porque ellos representan y exteriorizan su sentir y sus necesidades. La presencia del representante de gobernación para negociar con Arturo Gamiz refleja mucho de esto:

> -Salvador del Toro: Mire, esto se está poniendo cada vez más difícil
> -Arturo: Sí. Lo están poniendo cada vez más difícil
> -Salvador del Toro: Seamos razonables…
> -Arturo: Eso es justo lo que queremos, ser más razonables, pero no quieren…
> -Salvador del Toro: ¿Cómo podemos arreglar esto?
> -Arturo: Queremos que el gobernador atienda todas nuestras peticiones, las leyes en Chihuahua sólo se aplican para la gente marginada, la gente más humilde, los desprotegidos… Usted debe tener conocimiento del asesinato del profesor Lujan Adame… seguimos esperando respuesta de las autoridades.
> ¿Usted sabe cuántos latifundios hay en el estado? ¿Sabe cuántos campesinos han despojado de sus tierras? ¿sabe cuántos Pimas han sido abusados? ¿Sabe cuántas mujeres han sido violadas? ¡Están colgando a los niños!... Usted dígame cómo le hacemos ¿eh?

La dinámica social del momento en que se recibe la película se expresa por alusión a conflictos similares en el presente. Durante el periodo de la doble

alternancia se incrementó el problema magisterial y en las escuelas normales por varias causas: los rezagos en el sector educativo que no terminan por resolverse, aún en 2013 persistía un alto número de escuelas multigrado con una infraestructura paupérrima, como la Ricardo Flores Magón donde en la película imparte clases Arturo Gamiz; los cambios en los planes y programas de estudio que derivan en un alejamiento del contexto y las necesidades reales de educación en México, por lo cual no se solucionan la pobreza y discriminación hacia campesinos e indígenas; las represiones a acciones políticas del magisterio y en las normales. De hecho, la película se estrenó en la Cineteca Nacional y algunos foros, pero el estreno en salas de cine comerciales se fue reprogramando y terminó cancelándose, en entrevista con algunos periódicos José Luis Urquieta planteó que las causales fueron razones políticas, probablemente ante los conflictos magisteriales y en las normales, pues al avisarles de la cancelación en 2014, se mencionó que esperarían a que se calmaran las protestas por “los acontecimientos recientes”.

Para entonces Ciudad Madera, como otras zonas del país, no estaba exenta de problemas derivados de la lucha entre cárteles de narcotráfico. Lo cual se aúna al problema campesino y a la marginación en zonas rurales, la semejanza con lo vivido en 1965 es amplia. Son viejos conflictos en un nuevo contexto, su prolongación. Vemos así lo que ha cambiado y lo que permanece en la dinámica social.

De igual manera es sugerente cómo la película critica la visión dominante de la historia al impugnar los despojos, actos de represión y asesinato de personas. Cuestiona la negación del gobierno a solucionar los conflictos y cómo oculta información. No le aflige anular acontecimientos e incluso una etapa histórica.

La cinta aporta a la permanencia del hecho histórico en la memoria individual y social, una contextualización amplia que ubica su alcance político a nivel

nacional y su papel como aliciente para otros colectivos en lucha, evitando la narración épica. También evidencia algunas formas en que se atacaron ideas socialistas en el país. Al recuperar un acontecimiento poco conocido, nos recuerda que encubrir hechos no puede ser un proceder histórico.

El fundamento histórico de la película fortalece la comprensión de la tradición de la guerrilla, al vincular acontecimientos al interior y exterior del país. Las acotaciones de la Revolución Cubana durante una asamblea donde participan quienes a la postre formarán el grupo guerrillero, es un ejemplo:

> Compañeros… compañeros, como muchos de nosotros sabemos la situación que están viviendo nuestros hermanos en Cuba, no sólo rechazaron el ataque a Bahía de Cochinos, los derrotaron… Y pus… pensábamos traer unas cervezas, verdad, pero… como muchos de nosotros no tomamos, trajimos un pastelito aquí para hacer un homenaje a nuestros compañeros cubanos. Un aplauso para ellos compañeros.

En consonancia, la forma en que se narra la tradición de la guerrilla facilita la comprensión del hecho histórico, al explicar el afán por luchar antes que continuar en una forma de vida tan deteriorada socialmente; el hartazgo social es la situación común donde surgen y se consolidan guerrillas en diferentes partes del país. Se entiende además que el participar en una lucha social o armada no es siempre por conocer o seguir una ideología. Un ejemplo de ello es el breve diálogo que entablan, tras huir de una represión policiaca, uno de los maestros en lucha y quien será su compañera después:

> - ¿Y qué hacías en la manifestación?
> -Gritando…igual que todos… Y usted… ¿cómo se llama? ¿qué hace?
> - Yo soy Rafael Martínez Valdivia, un profesor... ¿Cómo se enteró de la manifestación?
> -Una amiga me invitó y quise venir nomás… lo malo es que con la corredera perdí mi monedero y mi suéter…ya no traigo ni para el camión de regreso…

Otras películas que han reconstruido los hechos históricos de esta época de la Guerra Sucia son: *Cementerio de papel* (2009, Mario Hernández), que recrea en un thriller la investigación sobre el asesinato de una trabajadora del Archivo General de la Nación quien descubrió documentos ocultos sobre la Guerra Sucia donde se involucra a funcionarios de diversos niveles del gobierno en los

actos de represión política y desapariciones, ante lo cual el Comité Eureka inicia una lucha aún sin respuesta. Antes está *La sucesión* (1980, Alfredo Gurrola) donde se toca en forma oblicua el tópico, la película se centra en las estrategias políticas para heredar el poder que derivan en una disputa entre antiguos revolucionarios, exhibe la corrupción en el sistema político y las relaciones entre policía y milicia para sostener a un gobernante impuesto; si bien no tiene referencias espaciales ni temporales, retrata la forma de hacer política en Latinoamérica en las décadas de los años setenta y ochenta. Esta filmografía abre la reflexión hacia los momentos de mayor crudeza en la Guerra Sucia, sin embargo, es la primera vez que se trata el acontecimiento de Ciudad Madera en cine, ubicado hacia los inicios de esa etapa histórica.

La espera interminable

- Rafael: No encontramos a ninguno de los compañeros. Y son más de 50 soldados
- Antonio: No son dos pelotones como creíamos
- Arturo: ¿Tienen miedo o qué?
- Antonio: Yo lo único que digo es que tenemos que esperar las armas
- Arturo: Ya deberían estar aquí los hombres y las armas. Si los atraparon estamos corriendo mucho riesgo
- Pablo: Deberíamos también deshacernos del chofer…seguramente lo están buscando
- Antonio: ¡No lo podemos dejar ir!
- Pablo: Bueno…creo que ahora somos más vulnerables si nos retiramos, ¿no creen?

La ficción vincula las tradiciones y la historia mediante un narrador omnisciente que participa en el inicio, el punto medio y el final de la película: Ramón. A los demás los conocemos indirectamente mediante los recuerdos de él. Conforme a las escenas iniciales y al lema con que se difundió la cinta se genera la expectativa de conocer cómo surgió y actuó el grupo guerrillero, lo cual se cumple en su totalidad. El principio de causa-efecto en la construcción de la narración contribuye a ello al abrir líneas narrativas sobre la participación de los diferentes guerrilleros.

Al inicio de *Las armas* se expone la historia, inicia con el relato del contexto nacional en que toman fuerza las acciones de lucha en Chihuahua. El clímax del argumento es la organización del asalto al cuartel de Madera con el propósito de expropiar armas, una vez que el grupo se ha preparado en tácticas de guerrilla y se considera listo para enfrentar fuera de la sierra al ejército. El final del argumento es parcialmente abierto, un guerrillero sobreviviente al ataque traslada un arma a pesar de la vigilancia del ejército, en contraposición a la negación del gobierno sobre la existencia de la guerrilla. Hay un esquema de desarrollo claro, en todo momento hay progresión a pesar de la fragmentación y rompimientos temporales que exigen al espectador gran atención.

Con relación al principio de temporalidad, tenemos una narración elaborada por discontinuidad, donde se entrelazan relatos en presente y pasado enfatizando el desarrollo irregular de los hechos históricos y, en momentos simultáneo. La historia abarca desde las protestas iniciales de los campesinos a principios de la década de 1960 hasta la disgregación del grupo guerrillero en septiembre de 1965. Mientras que el argumento construye mediante la ficción el encuentro de estos luchadores sociales y la guerrilla narrándolo alrededor de 40 años después. La película recurre a la frecuencia temporal al reiterar información de las acciones de protesta, represiones, asalto al cuartel y asesinato de los guerrilleros, en diferentes contextos: conversaciones, informes de las autoridades policiacas, del gobierno y en la radio.

En cuanto al espacio, la mayor parte de las secuencias son en lugares abiertos, en la sierra la lucha guerrillera o enfrentamientos previos (se filmó en la sierra de Durango), en las calles los actos políticos, en la ciudad de México las negociaciones y la preparación del grupo guerrillero. Algunas locaciones en interior son el consultorio del doctor, la escuela Ricardo Flores Magón, la oficina del gobernador, el cuartel de Madera y las casas de los guerrilleros.

El modelo de construcción de la narración es complejo. Alterna la narración de la época actual con los hechos históricos, en algunos momentos en retrospectiva y en otros en orden cronológico, la trama se guía por una fecha límite: el 23 de septiembre, día del ataque al cuartel. Se combina con un modelo orientado a una meta en tanto la organización social, política y guerrillera tiene la finalidad de cambiar las condiciones de vida y de gobierno.

La narración tiene un alcance limitado, se va conociendo quiénes eran los guerrilleros al mismo tiempo que lo saben otros personajes. En cuanto a la profundidad en la narración, es objetiva en las secuencias documentales y acciones de las autoridades y latifundistas, en el resto del argumento predomina la narración subjetiva a partir de los recuerdos, esperanzas, pensamientos, anhelos y vida de los guerrilleros, sus afecciones emocionales y corporales.

Otras estrategias que enriquecen la forma narrativa son la repetición y la diferencia. La repetición se expresa por similitud entre las protestas y represión que sufren diferentes movimientos sociales en el país y en Chihuahua, así como entre los actos políticos presentados en documental y en ficción; hay duplicación exacta de la secuencia inicial donde Ramón y Pablo piden suben un camión y se detiene adelante para que suban otros hombres, la primera vez presenta a los luchadores sociales, la segunda los muestra ya siendo guerrilleros en su traslado a Madera. Por otro lado, la diferencia se expresa por oposición entre los ideales de los guerrilleros, los latifundistas y del gobierno, también en la manera en que ven la comunidad y las autoridades a los guerrilleros; existe comparación entre: la muerte trágica de los guerrilleros y la muerte heroica de los militares, lo cotidiano y lo fortuito, la época en que se dio el asalto y la época actual, las ilusiones del joven Ramón y en su madurez.

Las armas tardó más de 7 años en realizarse, algunos se invirtieron en la

elaboración del guión y otros más en conseguir y completar el financiamiento. El resultado es una película histórica en cuanto al tema, con relación al estilo sigue las convenciones del drama. A pesar de ser una cinta de bajo presupuesto, incluye elementos no diegéticos sobresalientes: el trabajo de edición enfrenta el reto de recrear una narración altamente fragmentada y discontinuada, incluye bastantes subtítulos para precisar fecha y lugares de los acontecimientos que ayudan a mantener la claridad en el entretejido de tramas, e inserta una secuencia documental de la lucha social en Chihuahua y otra con fotografías de los guerrilleros.

La producción sonora es atractiva, integra breves segmentos radiofónicos. La secuencia de créditos finales incorpora un corrido sobre antiguos problemas de tenencia de la tierra, la lucha social derivada de ello y la solución que aún no llega. Escuchamos en un fragmento:

Solicitando parcela
los años fueron pasando
tarde cantaba la tierra
y Alemán la iba quitando.
Cuando invadí latifundios
me echaron los federales
y a punta de bayoneta
me vaciaron los
morrales.

Luego fui caravanero
de asalto en la carretera
con cientos de compañeros
solicitantes de tierra.
Pasaron cuatro sexenios
y otros tantos presidentes
y todavía en el agrario
estudian los expedientes…

La originalidad de la película cristaliza en la forma narrativa. Narra el acontecimiento en primera persona por un sobreviviente de la guerrilla, en retrospectiva. Crea un ambiente de intensidad emocional por las alusiones a la violencia que vive la comunidad y su involucramiento en la lucha, cuando es necesario apelando al silencio y la clandestinidad; en el espectador confluyen emociones que van desde perplejidad, ira, tristeza, sorpresa, desaliento.

José Luis Urquieta conjunta múltiples recursos expresivos en un discurso de ficción complejo. Otras de sus películas de ficción son *Al filo de los machetes*

(1980) que aborda el tema de la lucha agraria en Tamaulipas y *Muelle Rojo* (1987) sobre la explotación a los trabajadores de los muelles en Tampico.

Ficha técnica de la película

Duración: 106 min. Clasificación: A
Dirección: José Luis Urquieta
Guión: Jaime Casillas y José Luis Urquieta
Fotografía: Arturo de la Rosa
Reparto: Sergio Bonilla, Arturo Carmona, Adrián Cué, Luis Gatica, Humberto Herrera, Luis Fernando Peña, Alberto Reyes, Ernesto Gómez Cruz, Aarón Hernán, Arturo Beristaín y Leonardo Daniel. Los extras son de la Unorca Coordinadora Nacional, dirigida por José Cruz Valles Guevara
Producción: Luis Vekris
Productora: Galáctica Films /Imcine/ FIDECINE/Performance Audioviual.
Idiomas: Español, Inglés
Financiamiento: Recibió apoyo de Fidecine y del Estado de Durango

La tradición del movimiento estudiantil en *Borrar de la memoria*

> Licha: A mediados de septiembre me detuvieron con varios compañeros, pero Diana no estaba conmigo... fueron cuatro o cinco días…pero por ésta (hace con su mano la señal de la cruz) … que fue como estar en el infierno…
> Nos trasladaban por un pasillo… y en eso vi a Diana correr despavorida, en la confusión muchos intentaron escapar…yo seguí a Diana… la perseguían… nos perseguían…nos escondimos unos minutos… y no sé bien por qué pero decidimos separarnos… correr cada una por un pasillo distinto… fue la última vez que la vi… Lo último que recuerdo es que me golpearon en la cabeza… estuve en coma toda la semana… la olimpiada ya casi acababa cuando nos soltaron… a muchos de mis compañeros ya nunca los vi, Diana entre ellos… se esfumó… era una niña… éramos de prepa, ni siquiera pertenecíamos realmente al movimiento… ¡esos pinches zardos!...

Las desapariciones políticas

La cinta *Borrar de la memoria* (2011) dirigida por Alfredo Gurrola aborda el periodo más crudo de la represión contra el movimiento estudiantil de 1968 en México. Momento caótico cuando se dio a conocer mediáticamente el caso de “La empaquetada”, una joven asesinada poco antes del 2 de octubre.

Un acontecimiento narrado en la película es la matanza de Tlatelolco como corolario de la detención, desaparición y tortura de estudiantes desde meses atrás. Hay alusión también al halconazo, el proceso electoral de 1988, la muerte de Colosio, los feminicidios de Cd. Juárez, así como a la celebración del Bicentenario de la Independencia de México y Centenario de la Revolución Mexicana. Estos acontecimientos se mencionan durante la investigación periodística sobre la empaquetada, como otras formas de manifestación de la violencia contra los estudiantes en procesos de lucha por la democracia, o contra otro grupo social específico, situaciones que el gobierno en su momento intentó ocultar de diversas maneras.

Los sujetos históricos que se relacionan con los acontecimientos en la película son los estudiantes que hicieron el movimiento, a quienes se les ha nombrado en algunas ocasiones los *héroes de la democracia*, jóvenes que de manera involuntaria o fortuita se vieron vinculados en él, las autoridades a cargo de la represión y el periodista que investiga sobre el pasado. La película genera la expectativa de que se descubrirá quién es la empaquetada, a su asesino y la relación con el acontecimiento del 2 de octubre de 1968, lo cual se cubre.

La narración integra cinco tramas con la historia de vida de Licha, Diana, Roberto Rentería, Hermes Zuñiga y Germán Acosta, todos implicados con los hechos del 2 de octubre o de alguna manera se relacionan. Las tramas convergen en el encuentro con el zurdo. En la película no se muestra directamente una transformación social como resultado del acontecer, se enfoca en momentos clave de la investigación del pasado, mas hay alusiones a movimientos sociales posteriores. O a demandas de problemáticas recientes, a la inestabilidad y la violencia continúa en el país.

Algunas fuentes históricas consultadas durante la documentación para elaborar el guión son publicaciones hemerográficas en la biblioteca Miguel Lerdo de

Tejada, la Filmoteca de la UNAM y de TV UNAM. Se explicitan en la película al acudir a ellas el periodista Germán a investigar. En los créditos finales aparece una mención a la colaboración de Enrique Rentería Villaseñor en el proceso de reconstrucción de acontecimientos, correspondientes a la historia contemporánea del siglo XX, en la subetapa del movimiento estudiantil de 1968.

La trama histórica se desarrolla en un argumento conformado por 9 unidades narrativas. Las unidades narrativas se delimitaron conforme a la manera de incorporar a la narración la perspectiva de los personajes, más la apertura y el cierre. Se asignó un título a cada una para precisar su información:

1. Magia y realidad
2. La empaquetada
3. Roberto
4. Diana
5. Licha
6. Germán
7. Hermes
8. El zurdo
9. Borrar los hechos

Al inicio los créditos se alternan con imágenes del descubrimiento de la empaquetada, un espectáculo de magia en la feria, una joven huyendo de un hombre que la golpea y Roberto tomando fotos a un niño, el misterio las entrelaza. Posteriormente encargan al periodista Germán Acosta una investigación sobre el caso de la empaquetada, mediante revisión en fuentes hemerográficas y audiovisuales ubica información en el contexto de las olimpiadas de 1968 y se entera que Roberto cubrió el hecho para televisión.

Germán investiga sobre Roberto, encuentra información sobre su vida trabajando como fotógrafo en el centro de la ciudad de México, filmando con su amigo “el moto” y su noviazgo con Diana. Poco después, al revisar el material que ha encontrado, descubre en fotos de la empaquetada un dije. Este accesorio pertenecía a Diana, en retrospectiva se ve la historia de esta joven estudiante participante en el movimiento estudiantil.

Cuando Germán acude al panteón donde yace Roberto, encuentra a una mujer depositando flores en la cripta, es Licha, la amiga de Diana. En el movimiento

fueron detenidas y torturadas juntas, ella sobrevivió pero tiene problemas mentales. Mientras avanza en su trabajo y publica los hallazgos, se comienza a cuestionar la investigación de Germán y recibe amenazas anónimas.

A continuación se narra la historia de Hermes, un policía en el caso de la empaquetada. Las circunstancias lo llevan a descubrir que Diana era su hija. Hermes informa a Germán sobre “el zurdo”, quien organizaba represiones contra los estudiantes, estuvo a cargo de la matanza de Tlatelolco y vigilaba a Roberto por filmar el hecho. Ahora el zurdo es funcionario de gobernación y exige a Germán detener la investigación, para presionarlo retiene a su hija, pero el periodista encuentra grabaciones que dejó Roberto sobre el 2 de octubre. Los archivos se difunden y finalmente Germán descubre quien era la empaquetada.

Los personajes que desencadenan la acción son varios. Licha, una joven estudiante alegre, sociable, con gustos por la magia y la cultura quien personifica a los jóvenes que participaron en el movimiento y fueron desaparecidos; su motivación era solidarizarse con sus compañeros. Roberto, es un joven fotógrafo con aspiraciones de trabajar en televisión y cine, caracteriza a los jóvenes ajenos al movimiento que también fueron desparecidos, tras involucrarse en forma involuntaria primero y después al buscar a su novia desaparecida. Diana, es estudiante, alegre y extrovertida, simboliza a los sobrevivientes del movimiento estudiantil que vivieron marcados por la matanza, su motivación es encontrar a su amiga desaparecida, lo logra pero termina en las mismas circunstancias. Germán es un periodista separado de su familia y relacionado con una bibliotecaria, representa a quienes intentaron esclarecer los hechos, su interés es laboral inicialmente pero luego intenta develar la verdad sobre las muertes y desapariciones de personas.

El eje transversal del argumento es la tradición del movimiento estudiantil. Los temas destacados en la película sobre esta tradición son la fuerza política disidente, la protesta ante un enemigo anónimo (el sistema, la burguesía), la

discontinuidad del movimiento, el usar viejos criterios políticos con una visión de futuro y sus propuestas de cambio. La combinación de formas de lucha social, política y cultural de los jóvenes recupera la acción colectiva, logra apoyo de la opinión pública y resultados de amplio alcance, en este caso visibles en un salto histórico. Factores que definen la invariabilidad de esta tradición.

Las secuelas sociales

> Licha: Yo estuve en coma Germán, perdí la memoria… perdí muchos recuerdos. Seguí buscando a Diana… ¡la busqué por años!... A veces pienso que yo más bien me perdí con ella…

Los movimientos estudiantiles han sido comunes a lo largo de la historia de México, variables en alcance y duración. Suelen iniciar como protesta a imposiciones o reformas en el ambiente escolar, u oposición a un acontecimiento local, nacional o internacional (como una guerra o genocidios). Las protestas generalmente terminan bajo algún tipo de represión y no son acontecimientos que formen parte de la historia dominante, salvo excepciones.

Entre los movimientos estudiantiles documentados por los historiadores se encuentran las huelgas estudiantiles en el Virreinato, Daniel Cazés Menache (2008) destaca entre ellas la de 1647 cuando alumnos de los jesuitas en Puebla detuvieron las actividades protestando contra reformas que afectarían su estadía, la huelga duró seis meses y hubo represiones con consecuencias fatales; ya hacia finales del siglo XVIII hubo otra movilización estudiantil amplia contra la expulsión de los jesuitas del país. Otro hecho más reciente y conocido es el movimiento de 1929 en la Universidad Nacional de México con el propósito de exigir la autonomía universitaria: el 23 de mayo inició una huelga y hubo una represión donde perdieron la vida no pocos estudiantes, pocos días después se cubrió su petición y nació la UNAM, Renate Marsiske (2015) enmarca esta situación en la emergencia de la juventud universitaria como fuerza social y política en diferentes países latinoamericanos. Décadas adelante

surgió el movimiento de 1968[138]. Tales acontecimientos son el marco histórico donde puede anclarse una tradición de rebeldía muy particular que, según el historiador Erick Hobsbawm, tiene carácter de disidencia, de discontinuidad, su fuerza se sostiene en la rebeldía de la juventud, en lazos sociales, establece prácticas de formalización y se preserva a lo largo el tiempo. Es una tradición que surge desde abajo.

En *Borrar de la memoria* hay una pretensión de recuperar la experiencia vivida como pilar en la narración de la tradición del movimiento estudiantil. Plantea los ideales y anhelos de los jóvenes, sus relaciones sociales de amistad, amor, familia y sus gustos culturales. Al mismo tiempo se presenta su sentir ante el movimiento político, lo cual se expresa como desconfianza en las instituciones, ira, pérdida de compañeros, duelo, temor, huida, las secuelas del encierro y la tortura sufridas. En contraposición, se exhibe la intolerancia e insensibilidad de las autoridades y sus golpeadores al reprimir a los estudiantes.

El azar es otro elemento clave en la tradición. En esta película juega un papel importante en la articulación de líneas narrativas: el papá de Diana era policía, tuvo problemas con su pareja y la familia se separó, él entregó un dije a su pequeña hija para que lo recordara. Junto a la empaquetada encuentran el dije, que será el hilo narrativo principal de la película, una metáfora del costo social del movimiento. Lo fortuito también se revela ante la implicación de algunos personajes de forma involuntaria, inconsciente o imprevista en los acontecimientos. Un ejemplo es el breve diálogo entre Roberto y Diana:

- Diana: Oye,

[138] José Enrique Pérez Cruz (2007) publicó una amplia cronología de los movimientos estudiantiles de 1901 a 1980 en México y su confluencia con acontecimientos similares en otros países, donde aborda el de 1968. Por otro lado, el historiador Miguel Olmos plantea en una entrevista con el Colegio de la Frontera Norte (2017) que los movimientos contemporáneos, como el de la UNAM de 1987 contra las reformas universitarias que se dio en consonancia con protestas estudiantiles en Europa, el #YoSoy132, o las acciones por los 43 de Ayotzinapa, son movilizaciones que a pesar de ser pasajeros, han alcanzado un nivel de apoyo social importante. Esto ha sido por la misma naturaleza de las demandas, la organización y el carácter de rebeldía de los movimientos, donde se dejan entrever algunos ecos del 68.

- Roberto: ¿Eu?
- Diana: Por qué no filmas uno de los mítines o lo que está pasando con el movimiento estudiantil…no sé, como estudiantes heridos…
- Roberto: Pues a lo mejor eso es lo que se ganan esos revoltosos ¿no crees? Mira, los pinches granaderos no son hermanitas de la caridad…pero por algo ha de ser…Además yo ya tengo con las noticias, me divierten…pero ya estoy cansado de esas noticias "reales" que si la comida de no sé qué…que si la inauguración de no sé qué cosa… que si el político dijo o no dijo… ¡Ya estoy cansado!... Yo quiero hacer una película con argumento…

En la película hay un tono de rebelión abierta. Se cuestiona todo el tiempo el encubrimiento de hechos, se rechaza la violencia ejercida por el gobierno y se destaca el poder contestatario de la juventud. Una muestra es la entrada de un grupo de jóvenes a un auditorio:

- Jóvenes: ¡Mitín! ¡Mitín! ¡Mitín! ¡Mitín! ¡Mitín! ¡Mitín! ¡Mitín! ¡Mitín!...
- Instructora: Respeten mi ensayo ¿sí?
- Líder del grupo: También los compañeros merecen respeto. venimos a invitarlos al mitin de los compas de preparatoria rechazados de la escuela superior…
- Jóvenes: ¡Mitín! ¡Mitín! ¡Mitín!...
- Líder del grupo: En una hora, en rectoría. ¡Solidaridad muchachas! ¡Vamos por mitín!...
- Jóvenes: ¡Mitín! ¡Mitín! ¡Mitín! ¡Mitín!...

La tradición del movimiento estudiantil se reconstruye en contraposición a la tradición inventada. La invención nacionalista se manifiesta en la realización de las olimpiadas de México 68. En torno al evento, los temas enfatizados son la estabilidad del país como uno de los logros de la historia, una imagen positiva hacia el interior y exterior, la identidad nacional, la unidad nacional y la necesidad de mantener el orden social que los gobiernos mexicanos del siglo XX lograron tras el periodo posrevolucionario. Factores invariables de la tradición inventada. La película critica esa postura al reprobar el discurso estatal contra al movimiento estudiantil que perturba el ambiente de las olimpiadas, así como las acciones para desaparecer personas, hechos y documentos que atenten contra el evento internacional y, en general, contra el sistema.

La integración social de las tradiciones se explicita en la cinta mediante los actos de formalización. Con relación a la tradición del movimiento estudiantil,

las manifestaciones formales son las protestas, discursos políticos, exhortaciones a participar en el movimiento, el uso de pancartas o propaganda elaborada por los jóvenes. Mientras que los actos protocolarios o formales de la tradición inventada refieren a las olimpiadas acentuando la unidad, la paz, la convivencia social, el carácter cultural del evento; el emblema olímpico, la antorcha, la paloma, el logotipo de México68, son los símbolos de la invención. El tema de esta invención se integró a la vida social de los mexicanos con la creación del corredor escultórico denominado Ruta de la Amistad previo a la celebración deportiva, también hay referencias al hecho en los libros de texto, explicando que es un acontecimiento contemporáneo reflejo de la modernidad en el país.

La problematización del tema de las tradiciones en la cinta es mediante el vínculo del gobierno con la policía, el ejército y los medios de comunicación para explicar los conflictos sociales. El hacer referencia a problemas políticos y sociales de años recientes, donde igualmente no hay claridad en lo sucedido con información o personas que pudieran ayudar a esclarecer los casos, es una forma de modernizar el discurso de las tradiciones. Otro conflicto que creció los últimos años, cuestionado en la cinta, es la violencia hacia periodistas.

> -Valentín Gaytán: Roberto no se suicidó, más bien lo suicidaron. El vio… o descubrió algo y se lo cargo la patas de hilo… y salía con una chavita que se esfumó… después se obsesionó con la mujer que mataron, en una semana armó un documental, tenía la cabeza llena de broncas, dudas y crímenes. Yo le sugerí que no se metiera, en una de esas te cargan a la muertita le dije…

La tradición del movimiento estudiantil se retomó en prácticas neotradicionales con diferentes manifestaciones de formalización, como la instalación del anti monumento del 2 de octubre y las acciones conmemorativas que año tras año realizan estudiantes, organizaciones sociales e instituciones para recordar el acontecimiento, intentando recuperar los ideales de lucha social y democratización. Al cumplirse los 50 años del movimiento del 68, hubo una

conmemoración nacional que incluyó actividades culturales, artísticas y diálogos públicos. Con estos actos se mantiene en la memoria social el acontecimiento.

La filmografía de ficción del cine mexicano realizada antes del año 2000 que aborda el movimiento estudiantil de 1968 es amplia, existen 17 películas sobre el acontecimiento o sus consecuencias, ya sea que se traten en forma directa o indirecta. Algunas son *Los años duros* (1973, Gabriel Retes), *Canoa* (1975, Felipe Cazals), *Anacruza* (1979, Ariel Zuñiga), *El nacimiento de un guerrillero* (1989, Gabriel Retes), *El bulto* (1991, Gabriel Retes), *Ciudad de ciegos* (1991, Alberto Cortés). Una cinta que se centra en el acontecimiento de la matanza de Tlatelolco directamente es *Rojo amanecer* (1978, Jorge Fons). La filmografía realizada después del año 2000 sobre el acontecimiento incluye *¿De qué lado estás? -Francisca-* (2002, Eva López Sánchez) y *Tlatelolco, verano del 68* (2012, Carlos Bolado).

El hecho histórico no se borra

> - Zurdo: Mira cabroncito, yo estuve aquí. Y los desaparecimos a todos. Ya pasaron más de 40 años y nosotros aquí como si nada…
> - Germán: ¿Dónde está mi hija? ¡Con una chingada!
> - Zurdo: Mira, yo lo único que quiero saber Acosta es qué vas a investigar, pues ya hay libros, programas, películas y todos me los he pasado por los huevos… (Responde una llamada) Si, súbanla… ¡Pero ya! (regresa con Germán)
> …Sabes que, borramos a todos. Lo del 68, lo del 71, lo del 88, lo de Colosio y lo de las mujeres de Juárez y lo que quieras…

Borrar de la memoria es una película histórica de ficción y de reconstrucción histórica. Enfatiza los hechos políticos siempre en combinación con la trama de vida personal de los héroes populares, de manera equilibrada. En todo momento recupera la acción colectiva como fundamento de la historia, mediante los actos políticos y en las conversaciones sobre los motivos de su participación en la lucha. Este es uno de los momentos dramáticos:

- Amiga: ¡Diana!¡Dónde estabas!
- Diana: ¿Qué pasa?
- Amiga: ¡Se desapareció Licha! ¡No está en la pensión!... Las cosas se pusieron muy difíciles… ¡El ejército acaba de tomar CU!
- Joven: ¡Convocaron a consejo general!...

La cinta expresa núcleos de tensión presentes en la historia, al mostrar algunos momentos del movimiento y la actitud del gobierno al reprimirlos, desaparecer estudiantes, organizar la matanza y borrar los indicios de sus acciones. Evidencia también la discontinuidad de la historia al rescatar diferentes sucesos históricos en 1968 y algunas acciones políticas de protesta similares en años posteriores, no continuos, o bien conflictos de magnitud creciente. Se escucha en la radio tras una publicación de Germán sobre los avances del caso:

- Locutora: Ve tú a saber qué hilos mueven a este periodista, o como escritor o lo que sea, Germán Acosta, a rescatar un caso que la policía no resolvió, el de la llamada empaquetada, como la bautizó la prensa en su momento en 1968. ¿O tú que piensas Pepe?
- Pepe: Si, si me acuerdo perfectamente, fue un caso muy sonado, todo el mundo hablaba de la muertita. Imagínate si no, la encontraron partida por la mitad metida en una caja de cartón. Rocha Cordero y Hermes Zuñiga fueron los asignados al caso, eso lo recuerdo perfectamente. Pero luego se vinieron todos los acontecimientos, los cocolazos del 2 de octubre y ni quien se acordara de la muerta.
- Locutora: Oye Pepe, este Germán Acosta… ¿no es el mismo que escribió un librito sobre asesinos mexicanos?
- Pepe: Es él
- Locutora: si es él, ¿verdad?
- Pepe: Si es él. Y te voy a decir, ahora todos escriben de nota roja… no si es así… muy nice, como dicen los chavos. Es ese tiempo sólo se publicaban los popu libros de la prensa
- Locutora: Bueno sí, sí, pero es que este hombre se está metiendo a fondo de verdad. ¿O no?
- Pepe: Se está metiendo a fondo peligrosamente…
- Locutora: Bueno pepe, pero no crees que en vez de estar desempolvando la historia de esta muchacha, que bueno además nunca se supo quién era…
- Pepe: …Aha
- Locutora: …deberían estar resolviendo lo de las muertes de Juárez Pepe… o lo de tanto policía decapitado que hay…

En la trama histórica las condiciones de diferencia social en los años sesenta quedan difuminadas, quizá para refrendar el idealismo de los jóvenes, o la irrealidad en torno al acontecimiento que al inicio de la película se anuncia, aunque si se explicitan las carencias económicas, años después, de Germán y su hija. El anhelo de libertad y los fines de los estudiantes se expresan

mediante conversaciones y en sus protestas. El azar en la historia se muestra por los encuentros casuales entre los personajes: Diana tropieza con su padre quien la salva de ser detenida en uno de los actos de represión al movimiento, no se reconocen puesto que la familia se separó cuando ella era muy niña; Licha realiza actos de magia en un circo, espectáculo que es observado en una ocasión por un niño; a ese chico le toma una fotografía el novio de Diana, pista que ayudará décadas después en la investigación; el niño será de adulto el periodista; Germán devela el caso con ayuda del papá de Diana. Son una serie de acercamientos casuales donde hay desconocimiento y encuentros involuntarios, de corto alcance aparentemente.

En *Borrar de la memoria* se vinculan pasado y presente mediante el tema de la ineficacia en la investigación para dar solución a los hechos. No sólo con asuntos relacionados a movimientos sociales, sino también acciones políticas de amplio alcance o matanzas generalizadas sobre un grupo social, como en el caso de Ciudad Juárez.

La dinámica social del momento histórico se expresa en la ficción a partir de la vida escolar o laboral de los jóvenes protagonistas, donde se reflejan sus anhelos para el futuro. En sus actividades se menciona de manera exhaustiva la cultura pop del momento: canciones, películas, actores, revistas, cómics. Al mismo tiempo se integran al ambiente político de ruptura de las normas, en el cual hay un acercamiento de jóvenes de diferentes clases sociales y se conforman lazos sociales. Se recupera el discurso de los colectivos en pugna por la libertad, los motivos para incorporarse a la lucha, la tensión ante las detenciones y desapariciones de jóvenes, el sufrimiento en los lugares de detención y el costo social de las revueltas.

En cuanto a la dinámica social del momento en que se recibe la película, se percibe por alusión a las carencias económicas del periodista, su hija o un examigo de Roberto. Germán sobrelleva la inestabilidad laboral, su hija tiene la

necesidad de trabajar vendiendo productos piratas en el transporte público para cubrir sus gastos escolares. La referencia continua al consumo de estos artículos ejemplifica la pérdida de posibilidades de acceso de la sociedad a otro tipo de recreaciones, así como el consecuente apego al entretenimiento televisivo. Un amigo de Roberto comenta:

- Moto: ¿Cómo ves? Tuve que cambiar el cinito por la telera
- Germán: Pues está bien, deja más dinero que las películas ¿no?
- Moto: A hueso. El cine nunca nos dio para vivir. ¡Ay, pero como me gustaba!… siempre rodeados de viejas buenísimas, que una vez entradas en el desmadre, acababan aflojando
- Germán: Como las que tuvieron en el cortito ese que hicieron de la sombra ¿no?
- Moto: Le dije al Beto, vamos a hacer la versión XXX de la sombra vengadora….

Por otro lado, se percibe la coexistencia de los medios de comunicación con las innovaciones tecnológicas, mediante TV, radio, prensa impresa e internet se informa y crítica de los conflictos sociales de la época: violencia, desapariciones y feminicidios. La forma narrativa elegida intenta recuperar la función social del periodismo como medio de información veraz. En otro momento el periodismo de investigación aparece reflejando la ambición de recuperar la memoria histórica, aunque no de manera consciente, por lo menos al inicio. Germán afronta además el sufrimiento e impotencia ante la detención de su hija y las amenazas por desaparecerla, situación de intimidación nada fuera de lo común en la última década en el oficio periodístico. Quedan implícitos problemas sociales recrudecidos en las últimas décadas.

La inserción de secuencias documentales, la referencia a múltiples fuentes y el cuestionamiento sobre la respuesta del gobierno ante los acontecimientos refuerza la pretensión de verdad de la trama. De tal manera, el fundamento histórico de la película fortalece la comprensión de las tradiciones al aportar datos cuyo fin es explicar el alcance de las acciones de los estudiantes. En contraparte, la forma en que se construyen las tradiciones facilita la comprensión del hecho histórico, al recurrirse a imágenes y símbolos conocidos sobre protestas y represiones anteriores o posteriores al 2 de octubre, así como

a la matanza.

El aporte de la película consiste en subrayar los alcances sociales y políticos de un acontecimiento, argumenta que no puede simplemente desvanecerse. Quizá se intente ocultar o negar, pero dejará huellas. Como igual permanece en la memoria una persona desaparecida.

Hay cosas que no se olvidan

> - Germán: ¿Qué Rentería se metió en alguna bronca?
> - Moto: ¡Ay mijo! El 68 es la dimensión desconocida… hay tanto rollo que ya nadie sabe lo que es la realidad o lo que es la fantasía. Además, el buen Beto se seguía haciendo el misterioso aún después de muerto… ¿qué no te enseñó el Valentín la postal y la peliculita?

La narración de *Borrar de la memoria* entreteje la vida de los personajes en un ambiente de misterio. Germán, su novia y su hija se presentan directamente en la narración; Hermes, Diana, el zurdo y otras de las personas que contacta el periodista durante la investigación en algunos momentos aparecen directamente y otros en forma indirecta; Roberto y Licha indirectamente, mediante los recuerdos de los demás.

Al inicio del argumento se expone la historia, en un prólogo dramatizado sobre varios acontecimientos: el descubrimiento de la empaquetada, un acto de magia en el marco de las fiestas patrias de 1968 y la tortura de una joven. El discurso del mago se centra en el tema de los límites entre realidad y fantasía, donde los hechos a veces son ciertos, negados, silenciados, pero ahí permanecen. Un fragmento es el siguiente:

> Mago: La realidad y la fantasía son una cuerda muy delgada que casi siempre se rompe por la mitad. Y la realidad siempre... y la fantasía jamás…
> Felices fiestas patrias de 1968. Y sin más ¡Que comience la función!
> Lo que a continuación verán está más allá de todo límite, de todo lo real e imaginario, lo visible e invisible. Un acto que se localiza en una obscura zona del crepúsculo, en el interior de nuestra imaginación. Mas no deja de ser cierto, un enigma que no

> comprendemos, y sin embargo está ahí, frente a nosotros, retando nuestros sentidos, negándola una y otra vez…
> Un trance practicado desde épocas remotas, del antiguo Egipto a la Edad Media y del que ahora ustedes serán testigos. Civilización y barbarie, misterio y magia, silencio, cautela, oscuridad, tinieblas. Presta atención que el secreto está por revelarse…

El clímax del argumento es la matanza del 2 de octubre, donde Rentería descubre para qué había sido contratado y logra huir de Tlatelolco, pero lo buscan y días después lo asesinan. La película tiene un cierre fuerte e inesperado, donde se resuelven las líneas dramáticas abiertas: se difunde la información grabada por Roberto; Germán va a la policía a entregar los rollos en un momento de expectativa por los festejos del Bicentenario; Diana se había escondido para protegerse; Hermes y el zurdo mueren; y se devela el misterio de la empaquetada. El esquema de desarrollo es claro en tanto se mantiene la progresión narrativa en todo momento.

El argumento se construye por discontinuidad narrativa. Además de entrelazar acontecimientos históricos con la investigación en el presente, entrecruza las historias de los seis personajes principales. En varios momentos se alternan imágenes de secuencias de personajes que realicen acciones similares en el pasado y el presente.

Sigue una estrategia de discontinuidad temporal. La historia abarca de inicio a fin la investigación que realiza Germán sobre la joven; el argumento engloba más de 40 años, de 1968 a 2010. La película recurre a la frecuencia temporal al repetir información de la empaquetada, el movimiento del 68, el encuentro de Diana y su padre, la muerte de Roberto y las acciones del Zurdo, en diferentes contextos, como noticias, conversaciones y medios de comunicación, ya sea con simpatía o en contra del hecho político.

Con relación al espacio, predominan lugares cerrados de oficinas donde Germán investiga. Se filma en edificios públicos reconocidos como la filmoteca

de la UNAM, TV UNAM, CUEC, IMER, la Coordinación de difusión cultural de la UNAM, biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. En cuanto a los espacios abiertos, se graban acciones de protesta, paseos de los personajes, se identifican los edificios Chihuahua y Revolución, el Cine Ópera, la editorial Ovaciones, Mausoleos del Ángel, el Ajusco, Xochimilco y la Plaza de las Tres Culturas.

El modelo de desarrollo utilizado en la construcción de la narración es de investigación porque la película reconstruye la historia de la empaquetada. Se combina con un modelo de cambio en el conocimiento refiriendo a como Rentería y Germán van descubriendo lo sucedido en el 68. Además intercala ciclos de acciones.

La narración tiene un grado de alcance limitado con relación a la investigación del caso de la empaquetada, nos enteramos de los hechos al mismo tiempo que los personajes. El grado de profundidad en la narración es objetiva al incorporar la recurrencia a fuentes institucionales y testimoniales en la investigación; más la reconstrucción se hace a partir de elementos subjetivos sobre la joven fallecida, su amiga, Roberto y sus lazos sociales. Como se ve a continuación:

> - Licha: Si no es por el trabajo de usted, Sr. Acosta, nadie recordaría a Beto, es un fantasma como yo.
> - Germán: Germán, llámeme Germán a secas
> - Licha: Mire, ahí estamos las dos, inseparables cuatachas…Unidas por el destino…por la muerte. es una de las pocas fotos que Diana tenía de Beto, nadie sabía de su relación, sólo a mí me lo confió…fue el amor de su vida, su sueño hecho realidad. Fue un amor muy breve y muy intenso como las historietas que leía en revistas: Susi, Secretos del corazón…
> - Germán: ¿Beto Rentería asistía a los mítines?
> - Licha: Para nada, él no era estudiante, trabajaba en el cine. Nos llamaba revoltosos, pero al igual que nosotros era muy idealista… Bueno, en realidad nuca hable con él… ¿o si?... hay cosas que no recuerdo bien…Estoy hecha bolas, los recuerdos se confunden…
> - Novia de Germán: Tranquila Licha, no pasa nada…
> - Licha: A Beto lo conocía a través de los ojos de Diana, se enamoró redondita desde aquella primera vez que se conocieron cerca del Zócalo…Beto o más bien su tumba, es lo que me sigue uniendo a ella…

En la forma narrativa hay varias maneras de expresar la repetición. Por la

estrategia de similitud entre: la desaparición de la empaquetada y la de Diana, la forma en que se involucran Rentería y Germán en el movimiento de manera indirecta, las formas de desaparición de personas en el pasado y el presente, las formas de investigar delitos y la manera en que se intenta desaparecer hechos en diferentes momentos históricos, o en el ambiente festivo por las olimpiadas y el Bicentenario. La duplicación exacta se usa en el encuentro de Diana y su padre ante la persecución del Zurdo a las jóvenes, primero Diana recuerda el suceso, más adelante se repite al rememorarlo Hermes. Existe paralelismo entre el acto de magia y los acontecimientos históricos.

Las estrategias de diferencia también son diversas. Existe oposición entre las peticiones de los estudiantes y la actitud represiva del gobierno. Hay comparación entre: la infancia y adultez de Germán, la juventud y vejez de Hermes, lo real e imaginario que refiere el acto de magia, el interés creciente de algunos jóvenes en el movimiento y la indiferencia de otros. También se ve la estrategia de variaciones mínimas en las secuencias repetitivas del inicio y el final de la película, donde Licha y Diana huyen.

La forma narrativa integra múltiples elementos narrativos y el entrecruzamiento de historias que lleva a una narrativa hiperfragmentada, no obstante, las relaciones entre los personajes y hechos se van aclarando. Se mantiene suspenso todo el tiempo, mas se cierran las líneas dramáticas en su momento. *Borrar de la memoria* es una cinta histórica en cuanto al tema, del género thriller según el estilo. Incluye elementos no diegéticos sobresalientes como los créditos de inicio sobre un prólogo dramatizado. la edición itinerante a lo largo de la cinta, o secuencias donde alternan hechos en documental y ficción.

La novedad de la película radica en el manejo del azar y un objeto como hilo narrativo. La magia, los acontecimientos fortuitos, el asesinato, las experiencias de encierro, tortura, generan una gran cantidad de emociones en el espectador y el cierre es sorpresivo. Destaca además la alusión a la tradición

cinematográfica de crítica social que en los años sesenta inicia y toma fuerza tras el movimiento estudiantil. Se puede considerar una cinta compleja por la multiplicidad de recursos expresivos y la reconstrucción histórica y cultural.

Los temas manejados propiciaron que la cinta tardara más de 10 años en realizarse, mientras se completaba el financiamiento se siguió investigando el tema. En una entrevista periodística Alfredo Gurrola cuenta que hubo 18 versiones del guión, al cual se fue restando violencia para que fuera aceptado y se buscó ligar siempre con temas de la actualidad. Otras películas de crítica social y política de Gurrola son *La sucesión* (1978) y *Llámenme Mike* (1979).

Ficha técnica de la película

Estreno: 19 de octubre de 2010
Duración: 102 min. Clasificación: B
Dirección: Alfredo Gurrola
Guión: Rafael Aviña
Música: Alfredo Santa Ana
Fotografía: Juan Bernardo Sánchez Mejía
Reparto: Adalberto Parra, René Campero, Diana García, Jorge Luke, Rodrigo Virago y Emmanuel Orenday, Patricia Garza, Gabriel Retes, Dunia Saldivar, Columba Rodríguez, Luis Cuturier, Honorato Magaloni
Producción: Luis Eduardo Reyes y Telber Gustafson
Productora: Magenta Films / New Art Group / Fidecine / EFICINE 226
Idioma: Español

La tradición de la gente común en *El baile de San Juan*

> Virrey: Piedra azteca…escultura romana…la comparación es bella, me complace, aunque supongo que aquí los antiguos pobladores llenarán el ídolo de ofrendas…

El rescate del pasado

El acontecimiento central que narra la película de Francisco Athié *El baile de San Juan (2010)* es el descubrimiento de la escultura de la diosa Coatlicue en 1790, que fue desenterrada en el centro de la capital de la Nueva España. Dentro de la cultura prehispánica Coatlicue es diosa de la vida y la muerte,

símbolo de la dualidad y el equilibrio, de la fertilidad y el renacimiento.

La película refiere a otros acontecimientos como la Conquista, la cual se muestra mediante una representación de la obra de Gerónimo Marani. Se recrea también el proceso de modernización de la capital del virreinato, Manuel Tolsá se encarga de impulsar la cultura y obras de drenaje a partir de la cuales se recuperan riquezas prehispánicas sepultadas, entre ellas Coatlicue.

Otro hecho presente son los conflictos y divisiones en las instituciones y la sociedad novohispana. Una manifestación de ello es la discrepancia entre la Iglesia y la Santa Inquisición. La iglesia, decide aceptar devociones modernas acordes a su credo, permite el culto a San Gonzalo, sin saber que quienes lo apoyan realizan en secreto rituales antiguos a otros dioses. La Santa Inquisición discrepa con las devociones modernas y persigue a quienes siguen creencias contrarias a la evangelización, ordena destruir las imágenes de San Gonzalo y la escultura de Coatlicue como ejemplo contra los herejes. Situación que alerta al pueblo, a la Iglesia, al virrey y a la aristocracia sobre el peligro de transgredir las ordenanzas de la monarquía católica española.

Asimismo, en la película se evidencian escisiones en la aristocracia. Los europeos que la conforman disienten entre continuar ocultando y destruir el pasado histórico mexicano o revalorarlo, el virrey opta por no destruir la piedra de Coatlicue. Mientras, un grupo pequeño comenta sobre las crecientes rebeliones en la Nueva España y la necesidad de una reforma para otorgar libertades a las castas.

Los sujetos históricos que se relacionan con los acontecimientos en la película son el virrey, el arzobispo y el Tribunal del Santo Oficio como representantes de la corona española en el virreinato. Los miembros de la aristocracia, el coreógrafo Gerónimo Marani y Manuel Tolsá, integrantes de la corte. El grupo

que realiza rituales bajo la guía de María, Hilario y una mujer invidente, provenientes de las castas de la sociedad novohispana.

El acontecimiento central se narra a partir de tres tramas. Una muestra las transgresiones a las ordenanzas de la monarquía católica por la sociedad cortesana de la Nueva España, donde surge la decisión de no destruir a Coatlicue. Otra la resistencia cultural de las castas contra la evangelización, conservando dioses y rituales, que se fortalece al aparecer Coatlicue. Una más aborda la historia de amor entre Victoria y Giovanni, de trágica conclusión. El punto de convergencia son los rituales a San Gonzalo y dioses antiguos.

La película plantea una transformación social como resultado del acontecer, parece acercarse un tiempo mejor y se menciona la necesidad de un cambio en el virreinato, pero el escarmiento del Santo Oficio advierte a todos. Algunos deciden ser más precavidos y cumplir las ordenanzas, otros huyen. Sin embargo, son evidentes los sentimientos de rebeldía y rencor creciente en los afectados directamente por los hechos.

Algunas fuentes históricas a las que se recurre son visibles en los créditos finales mediante agradecimientos a la Fonoteca de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Comisión Nacional de Pueblos Indígenas, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Escuela de Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, la Escuela Nacional de Danza Clásica y contemporánea de Conaculta, o el Cancionero de la Catedral de Oaxaca. En una conferencia de prensa con el equipo de producción de la película se informó que se contó con el apoyo en la investigación histórica de Rafael Tovar y de Teresa, además Francisco Athié, director y guionista, realizó investigación en una amplia bibliografía.

Así se reconstruye un acontecimiento del Siglo XVIII, correspondiente al periodo del Virreinato. En él se observa un intento de rebelión truncado, una historia de amor fallida y un baile cancelado. La película genera la expectativa de que se conocerá cómo se preparó, festejó y lo que representa el baile de San Juan para la sociedad novohispana[139], pero no se logra cubrir, la ficción toma un camino divergente y recrea la obcecación de la época.

Los acontecimientos se recrean en un argumento de ficción en 3 actos, donde se distinguen nueve unidades narrativas para mayor comprensión de la trama. Se asignó un título a los segmentos narrativos para precisar su información:

Acto I	Acto II	Acto III
1. La farsa	4. San Gonzalo	7. Tensión social
2. Las ordenanzas	5. Coatlicue	8. Las condenas
3. Mestizaje	6. Los rituales	9. Día de San Juan

El primer acto inicia con la ópera *La conquista de México*, tras la cual Gerónimo Marani solicita públicamente al virrey el pago negado a su compañía por el marqués de la Villa, administrador del Teatro Coliseo. Entre la distracción, Victoria la hija del administrador, envía a su novio Giovanni Marani un mensaje, quien se reúne con ella posteriormente después de enterarse que la obra fue cancelada y su padre ya no será coreógrafo de la corte, por su osadía.

Días adelante afuera de la iglesia llega una procesión a San Gonzalo. Los inquisidores comentan lo inapropiado de esas devociones paganas, la falta de pago de tributos y la ordenanza que condiciona el presupuesto del Tribunal de la Santa Inquisición. Después en la corte se discute la pertinencia de tal culto y la necesidad de cuidar las ordenanzas. Como parte de la decisión de acatar ante todo las normas de la corona española, el nuevo coreógrafo de la corte

[139] En el proceso de evangelización se impone la festividad a San Juan el 24 de junio, día del nacimiento de Juan Bautista quien prepara a la gente para recibir a Cristo, es una de las fechas más importantes en el calendario católico. En la cosmovisión prehispánica esa fecha se concibe como el inicio de la temporada de lluvias, de la época de siembra, por lo cual se relaciona con el dios Tlaloc, a quien se veneraba por su generosidad, pero se temía su ira.

revisa documentos de los bailarines y descubre que Giovanni es mestizo, no puede seguir siendo integrante de la compañía al servicio del virrey.

En el segundo acto empiezan los desacatos. María cuenta la leyenda de San Gonzalo al arzobispo, quien accede a conocer los milagros del santo[140]. Por su parte, Victoria desiste de su relación con Giovanni, considera denigrante estar con un mestizo. Él, abatido, intenta matar al nuevo coreógrafo por destruir su vida, pero resulta herido en la pelea, Gerónimo lo lleva a conocer a su madre indígena, quien solicita a Hilario que realice rituales prehispánicos para curar su cuerpo y su alma. La suerte de Gerónimo sigue en descenso, cancelan su proyecto en la Real Academia de San Carlos para la fiesta de los mineros, Manuel Tolsá le informa que es debido a la disputa de Giovanni. A la par de estas acciones, avisan al virrey del hallazgo de Cuatlicue y la orden de la Inquisición de destruirla, él no acata el mandato. Además, el virrey cuenta al arzobispo sus males y recibe el consejo de acercarse a San Gonzalo para curarse. Giovanni se entera de tal acto de progresión, su padre al saberlo planea solicitar a cambio de silencio la absolución de su hijo.

En el acto final, algunos militares, criollos y aristócratas comentan noticias sobre alzamientos en diferentes lugares del virreinato y la necesidad de una reforma profunda que asegure libertad al pueblo. Giovanni es encarcelado por sospecha de herejía y torturado. Gerónimo y su amigo el Barón Von Ruhm en un acto desesperado ceden sus minas de plata al virrey, quien en agradecimiento otorga a Marani el proyecto de preparar el Baile de San Juan. También promete solicitar mediante un bando el perdón para Giovanni, sin embargo, no alcanza a hacerlo, la Inquisición lo investiga por vínculos con el culto a San Gonzalo. En ese momento, María prepara un ritual para Victoria, a petición de su madre y la marquesa, quienes establecieron un acuerdo para mantener a toda costa en la

[140] Según la leyenda, San Gonzalo es un santo portugués, casamentero de las solteras, ayuda a curar la infertilidad, encontrar lo perdido y sanar enfermedades si se ora y baila frente a su imagen. Se permitió su culto en la colonia tras las reformas borbónicas.

corte a la joven. Finalmente, el Tribunal del Santo Oficio condena a la horca a Giovanni, morirá el día de San Juan, y decreta desaparecer todas las imágenes paganas. Desolados ante los acontecimientos, María e Hilario entierran a San Gonzalo y Xochipilli en las faldas del Popocatépetl.

Los personajes que desencadenan la acción son primero el coreógrafo italiano Gerónimo Marani (quien en la ópera representa a Hernán Cortés), es el encargado del grupo de actores de la corte, un hombre de mediana edad, alegre, sociable, amante del arte, inconforme con algunas formas de injusticia, e hipócrita y desleal ante otras; su motivación es vivir cómoda y libremente, preservando su posición en la corte y la de su hijo Giovanni, primer bailarín de la compañía. El virrey personifica el poder político europeo, es un hombre mayor y atento a lo que sucede en la Nueva España, físicamente agobiado, su deseo es mantener el orden y el progreso en la colonia con cierta distancia respecto a la corona. Victoria, hija del Marqués de la Villa, administrador del teatro, simboliza a la aristocracia, es una joven que disfruta los privilegios en la corte, pero está aburrida de sus restricciones, pretende seguir siendo parte de ella y alcanzar un poco de libertad sobre las normas cortesanas, por lo cual se somete a las decisiones de sus padres. María Fe, la nana de Victoria, encarna a los siervos afrodescendientes de la corona, su cercanía a la corte le permite ser conocida en la Iglesia, su motivación es practicar su fe religiosa con libertad. Todos los personajes se presentan de manera directa.

El eje de la película es la narración de la tradición de la gente común. Ésta se manifiesta a partir de la rebeldía clandestina de María e Hilario, la mulata y el indígena rinden culto a dioses antiguos, aprovechan su cercanía a la corte para cubrir sus actos de insubordinación y resistencia cultural contra la evangelización. Los temas que recrea la película sobre la tradición de la gente común son las expresiones de inconformidad contra limitantes sociales, bajo la guía de personas con un oficio reconocido, quienes son voceros de la rebelión,

logran generar solidaridad y lazos sociales. Su actividad no se sustenta en el conocimiento histórico, es imprecisa y, en este caso, toma la forma de disidencia religiosa. Establece una ritualización de poca duración, mas logra incidir mediante una lucha pacífica en la trasformación social en un momento histórico, aunque el final es imprevisible. Factores que definen la invariabilidad de la tradición de la gente común.

Desequilibrio en la capital cosmopolita

- Marqués: ¡Todo esto es vuestra culpa señora! ¡Eso me pasa por casarme con una criolla!¡Ustedes tienen sangre de indio! ¡No lo neguéis! ¡Mestizo…!¡Mi hija va a tener un hijo de un mestizo!... ¡Castizo!
- Marquesa: Calma, calma, busquemos un remedio…
- Marqués: ¡Mi hija no puede aparecer en público como la puta de un mestizo!... Al convento… ¡ésta se va al convento!...

El argumento de *El baile de San Juan* inicia con la historia, el público observa *La conquista de México,* entre los presentes están el virrey, la aristocracia y siervos de diferentes castas. El clímax es el momento en que encuentran a Coatlicue, la Santa Inquisición prescribe destruirla, pero el virrey contraviene la decisión, da la orden de colocarla en algún rincón, la trasladan al patio de la Real y Pontificia Universidad de México donde la gente acude para adorarla. El final de la narración es el día de San Juan, cuando se cancela el baile y se cumple la condena dictada por el Tribunal del Santo Oficio, con lo cual se eliminan todas las formas de descontento. El esquema de desarrollo es claro en esta primera subtrama centrada en la farsa histórica.

La segunda subtrama de *El baile de San Juan* narra la historia de amor entre Giovanni y Victoria, metáfora que plantea el desequilibrio ocasionado por la pérdida de una forma de vida, el sufrimiento derivado de ello y la incapacidad para afrontarlo. Giovanni al saber que es hijo de una mujer indígena no sólo es despreciado y desterrado de la corte, sino por sí mismo. Reclama a su padre el engaño y no logra aceptar el hecho, se atormenta y huye de la realidad. Va de

la confusión a la desorientación, el pensamiento desorganizado, la agitación, las alucinaciones y al vacío. En el climax del argumento Victoria le confiesa que está embarazada pero no está dispuesta a afrontar la vida al lado de un mestizo. El conflicto personal que enfrenta le hace ver a Giovanni que ha vivido en el engaño, en la irrealidad, en la fantasía, despreciando algo que él mismo es: una persona con raíz indígena. Cuando logra aceptarlo, tras los rituales prehispánicos que su madre e Hilario realizan, se cura, comienza a ver que *todo es dos* (uno de los lemas con que se publicitó la película), frase que repite aludiendo a que se puede ver de otra manera la vida y entender el espíritu con otra perspectiva. Aquí se enlaza con la tercera subtrama, su eje es la resistencia cultural. El joven reitera que las imágenes religiosas y los cultos son similares, pero las ideas inconexas que balbucea tras ser apresado, torturado y entrar de nuevo en estado de delirio, son entendidas como herejías.

El argumento de las subtramas se construye en orden cronológico. La historia abarca, según el prólogo, la segunda mitad del Siglo XVIII, aunque los acontecimientos sugieren la última década (1790 a 1795 aproximadamente). El argumento narra desde la pérdida de privilegios del coreógrafo de la corte hasta la muerte de su hijo. La película recurre a la frecuencia temporal al repetir información de las decisiones políticas mediante conversaciones, ordenanzas o en documentos que se envían a los directamente afectados por ellas.

Prevalecen las secuencias en espacios cerrados como la corte, la casa de los Marani, el Teatro Coliseo[141], la Catedral Metropolitana, la Iglesia de Santo Domingo, el Tribunal del Santo Oficio, celdas de la Santa Inquisición, o habitaciones de los protagonistas. En los espacios abiertos sobresalen escenas de rituales como la procesión en la plaza, el traslado de Giovani en trajinera a Xochimilco, el ritual ante Coatlicue, el ritual a San Gonzalo para Victoria en un

[141] El Coliseo de México fue el primer recinto teatral en la Nueva España, presentaba obras según los intereses de los virreyes para difundir ciertos valores, las obras eran censuradas por ellos y los jueces del teatro.

jardín, el auto de fe y la ofrenda en la plaza. Además, se ven algunas maquetas de la plaza mayor. La reconstrucción de los espacios es muy detallada.

En la construcción de la narración *El baile de San Juan* utiliza un modelo de desarrollo de cambio en el conocimiento, pues se van develando las ordenanzas que llegan de España y las inconformidades que en diferentes ámbitos surgen en el Virreinato, así como la ambigüedad moral de los personajes ante los cambios. Se combina con una estrategia de fecha límite, al esperarse el acontecimiento del día de San Juan. Hay también vestigios de un modelo de investigación por el acto de fe al cierre de la película.

La narración tiene un alcance limitado en todo momento, se conocen las acciones al mismo tiempo que los personajes las desarrollan, de manera que se mantiene cierto misterio e incertidumbre. El grado de profundidad de la narración es de objetividad en cuanto a las referencias y comentarios de hechos históricos como las ordenanzas, el descubrimiento de Coatlicue y la alusión a descontentos y levantamientos sociales. En el resto del argumento predomina la narración subjetiva a partir de los pensamientos, sentimientos, emociones y creencias de las diferentes castas, o de los amantes.

La forma narrativa incorpora varias estrategias de repetición. Hay similitud entre: la lucha de la iglesia católica contra adoradores de dioses antiguos y la condena de la Inquisición contra la herejía; la devoción de la población a San Gonzalo y a Coatlicue; las inconformidades de los aristócratas y la Santa Inquisición por las ordenanzas; o en el rechazo familiar que sufrieron Victoria y su madre al enamorarse de un joven de diferente clase. Existe paralelismo entre: la farsa teatral y la simulación de la época; la destrucción de la forma de vida de Giovanni y el cataclismo del orden social previo a la colonia; el conflicto espiritual que sufren ante la evangelización María y Giovanni; la aparición de Coatlicue, diosa de la fertilidad, al mismo tiempo que Victoria se embaraza.

La película utiliza la diferencia por estrategia de oposición entre los principios de la Santa Inquisición y los principios de la corte, entre las personalidades de los dos coreógrafos uno con cierto estilo crítico y el otro apegado a la normatividad de la corona. Además, se compara todo el tiempo en el ámbito visual la vida fútil en la corte y el trabajo excesivo de los siervos.

Es una cinta con discontinuidad narrativa, se entrelazan las tramas en una narración fragmentada. El exceso de cortes da la impresión en algunos momentos de que no se cierran todas las líneas narrativas y quedan olvidadas, pero al final si lo hacen. Al develar las múltiples relaciones entre acontecimientos y personajes se consolida el drama, se percibe su unidad.

La forma narrativa facilita la comprensión del hecho histórico al mostrar sutilmente la resistencia cultural ante la evangelización aun en momentos de gran peligro, fue un proceso de brío que trasciende los siglos de la colonización. Se sometió militar, política y económicamente a la población con la Conquista, pero la dinámica social mantuvo vivas su naturaleza, convicciones y creencias.

La película es histórica con relación al tema, los decorados y vestimenta, también se inscribe dentro de las convenciones del género dramático. Sobresalen sus elementos no diegéticos, la puesta en escena es arduamente detallada y la producción sonora es atractiva tanto en la ópera como en los diferentes rituales. Lo anterior se combina con un alto grado de subjetividad y una hiperfragmentación.

Su novedad es que privilegia los elementos culturales para contextualizar la vida en la Nueva España y las formas de resistencia: teatro, pintura, arquitectura, música, literatura, danza, escultura o rituales acompañan la narrativa. De entrada se presenta como “una película en tres actos”, anunciando que se trata de una teatralización en torno a la forma de vida, las

perspectivas política, religiosa y social, por la manera en que se van desenmascarando engaños o secretos, se sitúa como una farsa. La cinta genera un efecto de goce estético, la inclusión de expresiones artísticas y rituales crean un impacto visual y sonoro interesante, en momentos hay sorpresa. Se puede considerar una película compleja porque incluye múltiples relaciones entre personajes, acontecimientos, contextos y recursos cinematográficos, que conjuntan un argumento discontinuo.

La película dirigida por Francisco Athié es una coproducción México-España-Francia-Alemania, que obtuvo financiamiento en México dentro del marco de los festejos por el Bicentenario, España aportó presupuesto de la Comisión Nacional para la Conmemoración de las Independencias de las Repúblicas Iberoamericanas. Tardó ocho años en realizarse, tres de ellos se invirtieron en la investigación histórica y elaboración del guión. Lo cual habla de la construcción meticulosa del contexto histórico y narrativo.

Parte del rodaje fue en sitios históricos, se usaron cuadros originales de la época y el traje original del Virrey, para acentuar la pretensión de verdad. Se utilizó un presupuesto de $50,000,000 dólares. En cada país se realizaron filmaciones o tareas cinematográficas con artistas o personal mexicano y extranjero, se incluyen incluso secuencias en diferentes idiomas, remarcan la conformación europea de la corte.

El sesgo histórico

> - Cura: Se han recibido noticias de alzamientos por hambre, a nuestra sociedad hay que reformarla.
> - Barón: ¿Reforma decís?
> - Militar: Y profunda, hay que limitar el poder del virrey para asegurar la libertad y bienestar del pueblo…

Existen bastantes películas mexicanas realizadas antes del año 2000 que reconstruyen el periodo del Virreinato. Algunas son *Tepeyac* (1917, Carlos E.

Gonzáles, José M. Ramos), *El cristo de Oro* (1926, Manuel R. Ojeda), *Cruz diablo* (1934, Fernando de Fuentes), *Monja, casada, virgen y mártir* (1935, Juan Bustillo Oro), *Sor Juana Inés de la Cruz* (1934, Ramón Peón), *Martin Garatuza* (1935, Gabriel Soria), *El secreto de la monja* (1939, Raphael Juan Sevilla), *El insurgente, el último virrey* (1940, Raphael Juan Sevilla), *En tiempos de la Inquisición* (1946, Juan Bustillo Oro), *San Felipe de Jesús* (1949, Julio Bracho), *El Santo oficio* (1973, Arturo Ripstein), *Constelaciones* (1979, Alfredo Joskowicz), *Memoriales perdidos* (1983, Jaime Casillas), *Redondo (*1985, Raúl Busteros), *Kino: la leyenda del padre negro* (1993, Felipe Cazals), *Fray Bartolomé de las Casas* (1993, Sergio Olhovich) y *Ave María* (1999, Eduardo Rosssof). Una película realizada en años recientes sobre las injusticias sociales en ese periodo y las rebeliones indígenas es *La carga* (2017, Alan Jonsson).

El baile de San Juan es una cinta de ficción, de reconstrucción y de reconstitución histórica. Los acontecimientos narrados refieren a acciones políticas, religiosas, culturales, económicas y sociales, a la dinámica de violencia abierta o encubierta que en la época se ejercía para mantener el sometimiento de los colonizados. La trama histórica se focaliza en las acciones silenciosas de los sujetos históricos, en un intento por recuperar la vida que les fue arrancada, fugaz y clandestinamente, de la única manera en que podía existir la rebelión en ese entonces. La incipiente acción colectiva se ejemplifica en los rituales, o en la naciente conspiración contra el sistema del virreinato.

Los diferentes hechos del momento histórico y la forma en que se rompe la estabilidad social e individual, exponen la discontinuidad de la historia. Por otro lado, los núcleos de tensión son visibles en la divergencia entre la corona española y los europeos que viven en el virreinato, entre la aristocracia y las castas a su servicio, o entre la iglesia católica y la Santa Inquisición. La tensión social, religiosa y política se exacerba el día de San Juan, al grado que se cancela el evento cultural y se sustituye por otro grotesco e intimidante.

De manera curiosa se armonizan en la trama histórica las condiciones sociales, ideales, anhelos y el azar. Resulta extraña por su equilibrio, ningún conjunto de factores parece sobreponerse a otra. Las condiciones materiales se destacan en la corte mediante la forma de vida opulenta, las fiestas y ceremonias del té, los servicios, obsequios y preocupaciones de los aristócratas, el virrey y el obispo; en contraparte el tianguis, la iglesia y la plaza bosquejan la marginación de indígenas, negros, mestizos y mulatos, el trabajo esclavizado del que son objeto y el trato que reciben. Los fines son claros: el virrey, su corte y la aristocracia desean mantener privilegios, modernizar el virreinato y liberarse un poco de las presiones de la corona española, un sueño hacia el futuro; las castas desean justicia y libertad para vivir sin hambre ni maltrato y conforme a sus creencias, de alguna manera sueñan volver hacia el pasado. La presencia del azar en la historia no tiene un lugar menor, por casualidad el arzobispo, el virrey, Victoria y Giovanni terminarán conociendo en diferentes circunstancias el ritual de San Gonzalo, así convergen el poder eclesiástico, político, la aristocracia y los mestizos en algo que les resultaba ajeno y despreciable, sus debilidades los acercan entre ellos y con los siervos.

El uso de múltiples referentes culturales de la época y rituales de las castas genera pretensión de verdad en la reconstitución de la historia. El manejo de las rupturas, la crítica callada, el ideal de emancipación, lo fortuito y la aplastante dominación del colonialismo contribuyen a comprender la época. Los sueños rotos, prohibiciones, la frustración, el desencanto y el luto refuerzan la ficción.

El baile de San Juan vincula el pasado con el presente al exhibir un país fragmentado socialmente, donde la tensión es origen de diferentes expresiones de resistencia. Pero también de respuestas intolerantes, tanto en los grupos dominantes como en los grupos sociales marginados. Ruptura que resulta de la falta de atención a los problemas sociales, a lo cual se aúna el cambio político.

La dinámica social del momento histórico se explica en la ficción mediante la vida suntuosa y de ostentación, ocio, mojigatería y e hipocresía en la forma de vida de la sociedad cortesana de origen europeo, integrada por españoles, franceses, alemanes, italianos y criollos, principalmente. Banquetes, espectáculos, vestimenta lujosa, obsequios al rey e inacción son parte de la cotidianidad de la aristocracia. Su vínculo con el clero es estrecho, así mantiene el orden social. Las normas cortesanas establecen jerarquía según los cargos nobiliarios, a partir de ellos los europeos reciben concesiones en el nuevo mundo, como es el caso del Barón Von Ruhm, quien agradece al virrey obsequiándole un reloj elaborado en Paris.

- Virrey: Espléndido regalo Barón Von Ruhm ¿Sus minas de plata marchan bien, imagino?
- Barón: Gracias a Dios, a la buena voluntad de la corona y a vuestra excelencia.

En contraste a la cercanía de los nobles extranjeros, se desprecia a los aristócratas de menor rango, que compraron títulos o los adquirieron por su relación con mexicanos o criollos. La clase rica mexicana sólo encontró un lugar mediante lazos de parentesco con los europeos, aun cuando sus aportaciones económicas sean las que les hayan abierto un espacio en la sociedad. La virreina muestra su desdén al negarse a hablar con Gerónimo Marani:

- Barón: (Dice a Marani traduciendo lo que dijo la madame en francés, pues ella no quiere hablar con él) Prefiere escuchar al Marqués…
- Virreina: (Riéndose de Marani continúa hablando en francés con el barón) Que dicen que llego a este país a los cuatro años, hijo de panadero vasco. Ja, ja.
- Barón: (Sigue la conversación con la virreina en francés, olvidándose de Marani) Y aristócrata gracias al dinero de su mujer…
- Virreina: Si, lo que es bastante común en este país. La noblesse de épouse … la noblesse de epoux…la noblesse… el único título legítimo es el de los Moctezuma, todos los demás (hace un gesto tapándose la nariz)

Gran parte de la aristocracia prefiere seguir la rigidez del sistema y no arriesgar nada que pueda bajar su status social. Otros muestran hartazgo en esa vida de opulencia, pero de estricto control, mas al mismo tiempo sienten temor de cambiar su forma de vida. Como Victoria, prefiere alejarse de Giovanni antes que sufrir la burla social por ser mujer de un mestizo, acata la decisión de su

familia de abortar y resguardarse bajo la tutela de la virreina.

- María: ¿Estáis seguas? ¿Madame marquesa? Aquí no hay regreso.
- Virreina: Cómo diría el arzobispo, es preciso que yo disminuya para que él crezca. Una virreina no se puede quedar sin hijos…Son las fuerzas del destino marquesa, así tiene que ser. Mejor un ahijado que nada.
- Marquesa: Gracias, de corazón madame. Hay que salvar a esa niña

Contrasta la miseria, trabajo esclavizado, marginación, desprecio y castigo que soportan indígenas, negros, mestizos, mulatos y sus combinaciones raciales, carga que logran sobrellevar gracias a su solidaridad. Por encima de ambos entornos, se impone la irracionalidad de las acciones inquisitoriales.

Todo este movimiento social se enmarca en el proceso de modernización de la capital de la Nueva España, donde se percibe la construcción de iglesias representativas, la Catedral Metropolita, la Escuela de Artes de San Carlos y obras de drenaje. Había que cambiar la imagen de una antigua colonia por una civilizada y con futuro, acorde al brote de la nación. La modernización fue parte de transformaciones administrativas en las colonias propuestas en las reformas borbónicas, con la intención de centralizar el poder en la corona española.

La dinámica social del momento en que se recibe la película se expresa por alusión al carácter multirracial de la sociedad. México sigue siendo un país pluriétnico, la discriminación hacia indígenas y afroamericanos se ha paliado, pero no se ha eliminado. Mientras el Estado se preocupa ante todo por la modernización del país y su imagen hacia el exterior, no por el desarrollo social.

Se hace una crítica a la visión dominante de la historia al evidenciar la pérdida de privilegios de las castas, mestizos, criollos, de la Iglesia, la aristocracia y la misma Inquisición. Hay en la película un listado de prohibiciones escondidas tras la relación amorosa con la cual se publicitó la cinta, bajo el lema *Una historia de amor prohibida por la Iglesia y la sociedad.* También al ironizar mediante el tema de la sexualidad la fragilidad del virrey y su corte. El diálogo

siguiente ejemplifica el involucramiento inesperado del arzobispo y el virrey en el baile a San Gonzalo, confiando que curará sus males corporales:

> -Virrey: Esa es una profunda angustia y la razón no la domina
> -Arzobispo: La razón es la que causa la angustia
> -Virrey: Gobernar es mi angustia padre, esa continua necesidad de actuar, de representar a su majestad el rey… siento el peso de la autoridad divina sobre mi alma. Lo mucho que se desea y lo poco que se logra con este pueblo tan dado a la revuelta…
> -Arzobispo: La fe. Encamina el alma hacia la divinidad y abre el espíritu hacia empresas más elevadas. El alma no debe vivir angustiada
> -Virrey: El alma sí, pero el espíritu es la angustia, la inquietud, la necesidad, es nuestro ser más despierto y descarnado
> -Arzobispo: No blasfemes… ¿os referís a cuestiones…más terrenales hijo?
> -Virrey: No puedo padre, no puedo con mujer… (susurra) impotencia
> -Arzobispo: Servir al rey y servir a dios, ese es vuestro principal deber. Acordaos que se acerca la celebración a San Juan, es preciso que el crezca y yo disminuya…
> En cuanto a la cuestión carnal, encomendaos a San Gonzalo, él vendrá a vuestro auxilio como vino en el mío…

La película aporta una interpretación sobre un periodo histórico que se intentó purificar del oscurantismo, expone metafóricamente cómo se quebrantó el orden antiguo con la conquista y la crueldad de la imposición de una forma de vida ajena. Exhibe cómo se condenó la considerada barbarie indígena, trasladando esto al ámbito social y cultural. Ahonda en diferentes injusticias que inciden en la vida cotidiana y colapsan posteriormente al virreinato: esclavitud, sometimiento físico, castigo por idolatría, autos de fe. Así como las formas de legitimar la patria en construcción, al reiterar los lazos de identidad de los extranjeros con la tierra donde habitaban.

El descontento sosegado

> - Giovanni: San Gonzalo es Xopilli…todo es dos... es la única realidad, el resto es ilusión…
> - Alcalde: Pero no está….
> - Inquisidor: (Se levanta y silencia a todos) Ante la contumaz negativa del reo Pedro Giovanni Marani Tepozteca, lo declaramos idólatra obstinado y mandamos se le entregue a la autoridad secular en la persona del honorable corregidor de la Ciudad de México para que lo ejecute el día dedicado a la celebración de San Juan…

En *El baile de San Juan* encontramos una reconstrucción de la tradición de la gente común. María es una mujer afroamericana al servicio de la Marquesa de

la Villa, es la nana de Victoria. Ella rinde culto a San Gonzalo, acto aceptado por la iglesia católica en algunas colonias del nuevo mundo, realiza el ritual del baile para solicitar sus milagros; eso y su cercanía a la corte le concede una cierta posición a pesar de ser sierva al servicio de la corona, lo cual aprovecha para cubrir los rituales de raíces africanas que realiza clandestinamente. Hilario es un indígena siervo del arzobispo, está presente en los cultos a San Gonzalo autorizados por él; conoce a María e igual que ella, adora secretamente a sus dioses, en este caso a Tláloc, Xochipilli[142] y Coatlicue. Ambos son solidarios con quienes sufren injusticias, enfermedades, penas o necesitan un milagro, sus rituales brindan descanso y esperanza ante la difícil vida en el Virreinato.

La gente acude a verlos confiando en su discreción, saben que sus actos considerados paganos pueden causarles problemas graves. Son acciones de rebeldía, expresan los anhelos y sentir generalizado por todo lo que perdieron los pueblos sometidos a la evangelización. En algún momento, cuando se recupera la escultura de Coatlicue y se exhibe, los pobladores se atreven a hacer lo que María e Hilario: acuden a adorar la diosa prehispánica, retoman sus creencias con ánimo y cautela, esto representa un acto de libertad en el ambiente de opresión extrema. El hecho coincide con actos de rebeldía de diferentes castas y luchas armadas en varios lugares del virreinato.

La rebeldía de la gente responde a condiciones de marginación, es a veces expresión del resentimiento social por diferentes pérdidas. En *El baile de San Juan*, la marginación se expresa en: la forma de vida de los mendigos que se apostan afuera de la iglesia, el hombre atado que azotan, los siervos en la corte, los indígenas cargando piedras como esclavos para la construcción de la Catedral Metropolitana, los discapacitados pobres en la procesión, el rechazo a indígenas y mestizos, la tortura y condena que impone la Inquisición a herejes

[142] Xochipilli era para los aztecas el Príncipe de las flores, dios del amor, los juegos, las canciones, la danza y el arte. Su escultura se encontró enterrada en las faldas del Popocatépetl.

por reconocer su fe en dioses antiguos. El temor, la ira y el dolor crecen ante el ahorcamiento en la plaza pública.

La narración de la tradición de la gente común recupera la experiencia vivida al incorporar sus oficios, las normas que sujetan a los siervos de la corte, las creencias religiosas de las castas y el maltrato. El sufrimiento por las prohibiciones, el agobio físico por exceso de trabajo o los castigos, genera el vínculo social entre María, Hilario y gente de todas las castas, así conviven indigentes, invidentes, tullidos, enfermos y personas con malformaciones. Se acercan abiertamente si las condiciones lo permiten, como en lo relacionado con San Gonzalo, o clandestinamente en apoyo a otras necesidades. Un ejemplo es el diálogo entre María e Hilario, mientras él termina de tallar en madera una imagen de San Gonzalo y le coloca un corazón fresco de algún animal en lo que es su cabeza, antes de colocarle la madera que forma la cara.

> -María: Mi niña necesita ver al joven Giovanni. Está escondido en algún pueblo, ¿tú sabes dónde anda? Es el hijo de la Lupe Tepozteca, la de Xochimilco. Mi niña salió en estado, tienen cosas que aclarar…
> Hilario: Favor por favor…Su excelencia el arzobispo pidió una ceremonia para el señor virrey. Estoy preparando al Gonzalo…

Vemos también en la película diversas expresiones de sentimientos en torno al amor en la familia, el amor juvenil, la sexualidad, la fertilidad. O ante obstáculos en tales situaciones. El temor social está presente en muchos momentos ante inminentes castigos, reprimendas, o despojos por salir de las normas sociales.

La tradición de la gente común se refuerza mediante el azar. La población de orígenes diferentes se acerca a los rituales en forma deliberada o fortuita, consciente o inconsciente, voluntaria o involuntaria esperando una cura, un milagro o un paliativo a sus pesares, contraviniendo las ordenanzas de la corona y por encima del miedo ante los castigos. El azar cuestiona los límites a la libertad de creencias, una parte esencial de la cosmovisión indígena.

La tradición de la gente común es tema central en varias películas de ficción histórica realizadas en las dos últimas décadas. Entre las que refieren a la resistencia cultural se encuentra *Erendira Ikikunari* (2006, Juan Mora Cattlet) donde se narra la resistencia de una comunidad purépecha en el siglo XVI ante los colonizadores españoles y su decisión de ceder a la evangelización para preservar su legado cultural. *Cuentos de hadas para dormir cocodrilos* (2002, Ignacio Ortiz) plantea la lucha fraticida durante varias generaciones en una familia, producto de una maldición, que se intenta detener mediante un recorrido por la vida de sus antepasados en varias etapas de la historia nacional: la intervención francesa, la Revolución y la época actual.

El discurso de las tradiciones expresa rebelión en gran parte del desarrollo de la narración por parte de la gente de las diferentes castas, no oralmente, pues el oscurantismo de la época no lo hacía posible, sino en su actuar. Es una protesta silenciosa y encubierta, de resistencia al sometimiento, la población se conforma con ocultar sus creencias para salvaguardar su vida. De hecho, Hilario no expresa una sola palabra en la corte.

El único diálogo de denuncia abierta es la queja inicial de Gerónimo ante el rey. Marani es un hombre reconocido en la corte y entre las castas por sus representaciones teatrales y de ópera, crea coreografías polémicas que, si bien satisfacen a la corte, critican en forma sutil la dominación en la colonia. Es también vocero de inconformidades de los actores de teatro, como se observa en un fragmento del diálogo inicial que desencadena el drama en la película:

> Buena noche señore virrey, madame virreina, queridos amigos. Lamento llamar su atención hacia nuestra situación miserable en una noche memorable, pero nuestras súplicas no han sido escuchadas por su excelencia el Marqués de la Villa, nobilísimo administrador de nuestro amadísimo teatro Coliseo…

Surge aquí la expectativa de ver una expresión de cómo alguien que es parte de la tradición inventada tiene la posibilidad de ser germen de agitación social en un momento histórico, pero se detiene. Gerónimo prefiere recuperar lo

perdido en la corte y alejar a su hijo, se somete. Por lo que no llega a ser parte de la tradición de la gente común, autocensura su descontento.

Hay otros inicios de descontento similares en la película. En varios momentos Victoria, diferentes miembros de la aristocracia, el virrey, el arzobispo, aparentemente cuestionan el rígido sistema de la corte y la dependencia de España, mas terminan conformándose ante la posibilidad de perder prerrogativas, e incluso apoyando lo irracional. Un ejemplo es el diálogo entre el arzobispo y el virrey, por temor se someten a las disposiciones de la inquisición olvidando las promesas hechas a Gerónimo:

- Arzobispo: Mis hermanos de la Santa Inquisición tienen la clara conciencia de que este asunto puede devolverles el rumbo perdido. Si no se pone freno a este celo es difícil saber a dónde se podría llegar, yo mismo me encuentro bajo su sospecha por el asunto de San Gonzalo.
- Virrey: ¿San Gonzalo?
- Arzobispo: Vuestra excelencia, el fiscal Vergoza quiere interrogar a la negra María Fe para saber con quienes ha tenido tratos
- Virrey: Reverendo padre ¿y qué podemos hacer cuando las cuestiones de fe están en juego?

Esas situaciones de la corte se inscriben en la tradición inventada. La invención en *El baile de San Juan* no es de nacionalismo, es del tipo de justificación del colonialismo[143]. Las manifestaciones de esta invención son los privilegios en la Nueva España, la Santa Inquisición y la idea de la patria nueva a punto de nacer. La tradición inventada en la película recrea las normas cortesanas, una perspectiva simplificada y gloriosa del pasado, la imagen de estabilidad como un logro de la historia, una imagen positiva hacia el interior y el exterior del virreinato, las ordenanzas de la corona, la modernización de la colonia, el papel del arzobispo en la corte y la necesidad de mantener el orden social. Otra tradición inventada la representa la Inquisición, sustenta la obediencia irrestricta

[143] Hobsbawm (2012) explica tres tipos de tradición inventada: de justificación del status en las monarquías, de legitimación del colonialismo y la invención del nacionalismo. Todas mantienen invariantes como la dominación que protegen, la formalización, la repetición constante, su anclaje en el pasado histórico y se incorporaron a la vida social mediante la educación, monumentos y ceremonias.

a las disposiciones de España y justifica la hegemonía de la Iglesia[144]; lo cual se ve en el rechazo a devociones modernas, castigos irracionales, juicio y tortura a herejes en celdas del Santo Oficio, la proscripción de las imágenes religiosas no autorizadas por esta institución, las limosnas que ofrece para que la gente acuda a presenciar el ahorcamiento, o en el desacuerdo de los inquisidores por restricciones a sus privilegios, como se ve al recibir una ordenanza:

> -Inquisidor: ¿Os dieron los dineros?
> -Eusebio: (Muestra una ordenanza, el padre la revisa rápidamente)
> -Inquisidor: ¿Se niegan a pagarnos?
> -Eusebio: (lee la ordenanza) Según el inciso VII y IX del artículo 30, la Junta Superior del gobierno de la Real Academia de San Carlos debe aprobar el presupuesto que se otorga a ustedes, el Tribunal del Santo Oficio, en materia de pintura, escultura, arquitectura, grabado, reparaciones…
> - Inquisidor: (Molesto) Rodeados de herejes como estamos y nos obligan a perder el tiempo escribiendo documentos inútiles para pagar unos cuantos reales…

Por otro lado, la invención de la patria criolla dentro del colonialismo se manifiesta en el rescate de la historia antigua por los colonizadores y en el vínculo mestizo de los símbolos religiosos. Como también en el grupo que plantea la necesidad de un cambio en el virreinato, conformado por personas que representan el poder religioso (un cura), económico (miembros de la aristocracia), militar (un miembro del ejército) y criollos. Esos factores remiten a la aún incipiente idea de nación.

La ritualización y la formalización son elementos clave en la película. El ritual ligado a la tradición de la gente común se ve en la procesión en la iglesia, los rituales a San Gonzalo, Coatlicue, Xochipilli y Tláloc, ofrendas a ellos, la infusión que coloca Hilario en la bebida del arzobispo y el virrey, el ritual de raíces afroamericanas. O en el entierro de San Gonzalo y dioses indígenas en las faldas del Popocatépetl, donde los antepasados ubican la entrada al inframundo. En cuanto al simbolismo, la escultura de Cuatlicue es ícono de las

[144] La institución del Santo Oficio remite a dos tipos de invención según Doris Moreno (2004): la que recrea el ámbito el poder inquisitorial y el imaginario sobre la herejía.

deidades veneradas por los mexicanos, San Gonzálo de las deidades de otras castas; la trajinera con flores simboliza el recorrido de Giovanni entre la vida y la muerte, el capullo donde lo envuelven y luego sacan frente a Coatlicue representa su renacimiento; la lluvia intensa el día de San Juan simboliza la llegada de Tláloc, a quien coloca una ofrenda la madre de Giovanni frente al cuerpo de su hijo fallecido; el corazón de un animal que Hilario coloca a la imagen de San Gonzalo refiere a los sacrificios prehispánicos.

Las formalizaciones de la tradición inventada se exhiben en la asistencia de la corte y aristócratas engalanando la ópera y el teatro, eventos de tipo religioso, los juicios y el castigo público a los herejes. Algunos simbolismos son: la lectura que realiza el arzobispo a las marquesas del Cantar de los Cantares resaltando que es emblema de la unión entre Dios y la Iglesia; el baile es juzgado un símbolo pagano por la Santa Inquisición y, es también metáfora de las reformas borbónicas en el aspecto religioso.

Otros simbolismos ajenos a los rituales son las imágenes de presentación de los tres actos de la película: en el primero durante la representación en el teatro están conquistadores y conquistados ante las pirámides de Tenochtitlán y un cañón como símbolo de la violencia. En el segundo una serpiente se desliza sobre una cruz católica, simbolizando el mestizaje, en lo alto de una torre de iglesia desde donde se domina el paisaje del Valle de México. En el tercero se ve la maqueta del centro de la capital de la Nueva España de ese entonces, en proceso de modernización, aún incipiente.

De tal manera, *El baile de San Juan* recupera una tradición inventada para enmarcar la tradición de la gente común. Hay una alusión al desgaste del poder de la corona sobre sus virreinatos, ante la distancia y la iniciativa propia de quienes conforman la corte; de igual manera flaquea el influjo de la religión sobre las castas y el poder de la Santa Inquisición, el pueblo a pesar del

enorme temor al castigo, se niega a seguir la orden de los inquisidores a acudir a presenciar el ahorcamiento. La forma de problematizar las tradiciones en la cinta es a partir de las persecuciones e injusticias, por lo que en conjunto la propuesta revierte lo dicho de la evangelización cultural.

La condición que sustentó el acercamiento a las tradiciones fue el marco de los festejos del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana, así como en la Conmemoración de las Independencias de las Repúblicas Iberoamericanas, muchos países afianzaron sus lazos con España a partir de tales hechos. Ahí se realizaron algunas prácticas neotradicionales donde se refiere a la tradición inventada recreada en la película, cuya intención fue enfatizar el sincretismo entre las culturas involucradas: los indígenas se sometieron a la religión de los españoles, pero también los españoles tomaron elementos de las religiones prehispánicas. La postura del gobierno mexicano en el ambiente cultural del momento fue la promesa de recuperar las libertades perdidas a lo largo de la historia.

El discurso narrativo de *El baile de San Juan* es ambiguo, enfatiza que la Iglesia y el gobierno, en ese momento representado por el virrey, nunca estuvieron de acuerdo con las injusticias, también subraya en forma indirecta que ahora ya no existe esa forma de violencia. Punto de encuentro con la postura política en el momento de recepción de la cinta. El juego de palabras refrenda los cambios e invariables sociales e históricas, la lucha entre lo viejo y lo nuevo, entre la tradición y la modernidad. Demuestra así el sesgo histórico, político y social de los estudios sobre la época.

Francisco Athié reconstruye la historia mexicana con una forma narrativa compleja. Entre la filmografía del director se encuentran tópicos de crítica social, ciencia ficción y animación. *Lolo* (1993), *El anzuelo* (1996), *Fibra óptica* (1998), *Vera* (2003) y *Cosmic Balance* (2007). Cintas en las cuales colaboró

con artistas y equipos de producción de varios países, participó en festivales internacionales y obtuvo reconocimiento dentro del ámbito cinematográfico.

Ficha técnica de la película

Estreno: 22 octubre 2010
Duración: 115 min. Clasificación: C
Dirección: Francisco Athié
Guión: Francisco Athié
Música: Samuel Maynez, Eloy Cruz
Fotografía: Ramón Suárez
Reparto: José María de Tavira, Marcello Mazzarella, Arielle Dombasle, Pedro Armendáriz Jr., Cassandra Ciangherotti, Amelia Zapata, Antonio González, Pablo Paz, Juan Llaneras, Edna Necoechea, Antonio Rupérez, Jean Michel Noirey, Marta Aura, José Carlos Rodríguez,
Producción: Álvaro Alonso
Productora: Coproducción México-España-Francia-Alemania; Arroba Films / IMCINE / FOPROCINE / EFICINE 226 / Iroko Films / Die Versilberte Eitelkeit/ Arte France, Huit et plus Production (Francia)
Idiomas: Español, Francés, Italiano, Alemán

El esfuerzo por comprender e interpretar las cintas que se expresa en los anteriores ensayos, resultó un grato ejercicio de observación y recorrido minucioso por los pormenores de la narración fílmica. La interpretación de las películas ha intentado contemplar de manera sistemática las implicaciones en la construcción de una película de ficción histórica. Partiendo de ello, se procuró *argumentar cómo se recuperan los temas, si la exposición es clara, si expresa tanto lo que perdura como las transformaciones en la sociedad y la forma narrativa. De tal manera, se consolida la idea de que la narración de la tradición en la filmografía histórica favorece la reflexión sobre los cambios históricos, socioculturales, políticos y cinematográficos.*

3.2. Reinvención del cine histórico de ficción en México

En esta sección el propósito es discutir si hay una reinvención del cine histórico mexicano, con base en el análisis cinematográfico. Tras contrastar la interpretación de las películas, se encuentran convergencias en la construcción de la trama histórica, las múltiples tradiciones y la narración. Se resumirán

conforme a los diferentes niveles de significación en estos componentes.

Nivel referencial

Se identificaron elementos explícitos en las películas, primero sobre la noción de historia y los criterios historiográficos. Los acontecimientos tratados refieren a momentos singulares dentro de una época o contexto histórico amplio: la campaña de propaganda de guerra durante la segunda guerra mundial, el atentado al presidente en el periodo de la dictadura porfirista, el ataque al cuartel Madera en un momento de protestas y rebeliones contra el sistema, las desapariciones durante el movimiento estudiantil de 1968 y el descubrimiento de la diosa Coatlicue en el periodo del Virreinato. Se recuperan temas que no habían sido tratados en el cine, o no con la misma amplitud, incluyéndolos no sólo como acontecimiento central del argumento, sino también como contextualización de la época.

La trama histórica se desarrolla a partir de diferentes subtramas, que entroncan y refuerzan la comprensión del hecho central desde puntos de vista múltiples. El conjunto de películas revisadas incorpora tópicos de diferentes periodos históricos. No prioriza o desdeña alguno como sucedió en otras épocas.

En las cintas de ficción el centro de la trama son los personajes históricos y, en segundo plano, se acerca a la situación histórica. Es común que se resalte la autoridad de héroes patrios diferentes a los enfatizados en el cine del siglo anterior, o el énfasis en héroes populares o héroes anónimos cuya motivación es la búsqueda de libertad o cese de las injusticias, mas en ocasiones tienden a rechazar la violencia a sabiendas del costo social que implica. En algunos casos la trama destaca la vida cotidiana o experiencias de los personajes más que su participación en la historia. Es frecuente también la presencia de un narrador que fue personaje en otro momento, o bien de narradores anónimos.

Resulta interesante el intento por mostrar la transformación social como resultado del acontecer, ya sea positiva o negativa, inmediata o mediata. Eso se sostiene en la recurrencia a una variedad de fuentes históricas, muchas de ellas visibles a lo largo de la narración para enfatizar la pretensión de verdad.

La forma narrativa se recrea por unidades narrativas múltiples, caracterizadas por la ruptura de referentes espaciales y temporales, donde se incorporan anécdotas de personajes históricos y ficticios en igual nivel. La reconstrucción de escenarios y la discontinuidad es detallada, igual que el desarrollo dramático plagado de giros y momentos de tensión. A pesar de tanto esmero en la narración y el estilo, las expectativas generadas inicialmente no siempre se cumplen, muchas veces abiertamente se desvían, quizá para acentuar el sentimiento de frustración, de impotencia ante la historia, la imposibilidad de alcanzar una mejora en las condiciones de vida. Lo cual refuerza el enfoque de discontinuidad histórica y narrativa.

El clímax en las películas históricas analizadas es un momento de rebelión o ruptura del sistema establecido. Puede manifestarse como la toma de decisión que llevará a la lucha armada (en el caso del ataque al cuartel Madera), a desaparecer a alguien como advertencia (el asesinato del jefe de la policía), acrecentar la violencia (se suman los asesinatos de Goyo Cárdenas), a cuestionar una decisión (el virrey desobedece la propuesta de la Santa Inquisición) o a alejarse ante el desacuerdo con ciertas acciones (al descubrir que fue contratado para filmar la matanza de Tlatelolco, Rentería huye).

En cuanto al anclaje sociocultural de la historia, se recupera la tradición inventada como eje narrativo en algunas cintas, o bien de fondo como contraposición a las tradiciones populares. *El papel de la tradición aquí es recuperar ciertas huellas para descubrir u ocultar los acontecimientos.* Tradición e historia avanzan juntos en momentos reforzándose una a otra, en otros

exhibiendo cómo se opacan o niegan los hechos. En conjunto, los elementos del ámbito de lo concreto expresan la forma de comprender la historia.

Nivel conceptual

En el segundo momento de análisis se distinguen relaciones y conceptos sobre la conexión entre historia y cine. Se establece el vínculo con otras películas realizadas anteriormente o en el periodo trabajado en esta investigación que remiten a la misma tradición, acontecimiento o periodo histórico. Pero se observa una marcada diferencia en el tratamiento de la historia, puede ser la misma situación, pero responde a preguntas diferentes según la época.

También se define la tipología de las cintas históricas, ahí se hace visible la intersección entre las características de filmografía de ficción, de restauración y de restitución histórica. En el desarrollo de la trama se destacan las subtramas, lo cual permite remarcar los núcleos de tensión y las rupturas que suscitan. Se evita la narración épica.

La pretensión de verdad se finca en los nexos entre situaciones históricas y las historias de vida de los personajes. La experiencia social se desarrolla en la forma narrativa mediante modelos combinados, se transita de la narración objetiva a la subjetiva, de la presentación directa de los personajes a la indirecta, del flujo temporal continuo al discontinuo. Mediante los principios de repetición y diferencia se recrean vivencias, fantasías, ensoñaciones, temores, recuerdos, anhelos, sufrimiento, delirio, relaciones sentimentales y pérdidas de los personajes, derivadas de los aconteceres.

La carga emotiva es también pieza fundamental en la recreación de las tradiciones, al anclar con la historia recordada en una comunidad en el caso de una tradición popular, o de la evocación de sentimientos sociales mediante la tradición inventada. En las películas se transita de una expresión de rebelión a

manifestaciones de conformismo, hay lucha y resistencia explícita y clandestina, pero también momentos de silencio y resignación para preservar la vida en situaciones de intolerancia. El azar aparece en todas las cintas analizadas, hechos curiosos o aislados cuyo efecto en la vida cotidiana de los personajes, en acciones ya planificadas, en el espacio, o en el conocimiento de una situación, asume un rumbo inesperado. *Así la tradición articula la historia con lo social, subrayando la pretensión de verdad sobre los aconteceres.*

Nivel simbólico

Las películas muestran en el tercer momento de significación el vínculo entre pasado y presente. En esta etapa se establece la semejanza y diferencias entre situaciones características de la dinámica social del momento histórico y la dinámica social del momento en que se filma o recibe la película. A partir de la identificación de convenciones y símbolos del pasado, es posible establecer la referencia o alusión a situaciones, hechos o personajes del presente.

En el ámbito de las tradiciones, el discurso implícito al cual se puede acceder mediante frases, imágenes o personajes convencionales, son los temas prioritarios en la historia y la política. Tópicos aún retomados hoy en prácticas neotradicionales. Las transformaciones de los procesos sociales reales recreados en la ficción son el elemento que marca la diferencia en los intereses del cine actual. *Aquí la tradición asume un carácter de resignificación cultural*.

En la forma narrativa se observa la preponderancia de convenciones de los géneros cinematográficos, ya sea drama, thriller, cine de época u otro, en combinación con los convencionalismos propios del cine histórico. Predomina una narración discontinua, subjetiva, en fusión con las convenciones de la narrativa clásica, para mantener cierto grado de apego a la manera de hacer cine en el pasado. Por otro lado, las cintas suelen incorporar factores no diegéticos sobresalientes: edición alterna, titulares, producción sonora,

secuencias de créditos, dotando de atractivo las recreaciones históricas. Una estrategia recurrente son las secuencias con acciones y cambios rápidos para acentuar la sensación de avance temporal, de densidad de hechos y diálogos, de simultaneidad en las situaciones; o al contrario, de rupturas permanentes.

Nivel sintomático

En el último nivel de significación, bastantes cintas realizadas en los últimos años tienden a criticar la tradición dominante, mediante recursos como el cuestionamiento, la ironía o la refutación directa. Otras películas legitiman las tradiciones populares al recuperar formas de rebelión social con motivos comunes, aunque difieran en intenciones, formas de actuar e interacción social. Con ello se aporta a la interpretación histórica un punto de vista quizá ya abordado en la historia escrita, pero posiblemente no en cine. Además, se reflexiona en las consecuencias o secuelas del acontecimiento.

La tendencia es recuperar la historia desde abajo. Con frecuencia los acontecimientos reflejan ideales de libertad y justicia, la disposición de luchar por alcanzarlos. Otras veces se trata de una apariencia, en tanto al final se llama a mantener la unidad nacional y el orden social. Se cae así en la ambigüedad del discurso histórico.

Las propuestas narrativas resultan novedosas en diferentes medidas. A veces por tratar un tema no trabajado antes, o desde la perspectiva de otros personajes, o por generar un discurso más denso. La forma narrativa tiende a crear un efecto de intensidad emotiva, tanto por las emociones manejadas en la cinta como por la amplitud de sentimientos que evoca el enfoque de multiplicidad. Es también una narrativa compleja, con muchos puntos de encuentro y desencuentro. A veces se centra en el acontecer, otras en los sujetos históricos, las ideas políticas, el contexto social. Puede haber tragedia e ironía, como manifestación de la imposibilidad de acceder a un triunfo y

conformarse con la derrota, o como expresión de la intolerancia y opresión irracional. Es constante el tono anticonmemorativo.

Las breves consideraciones en torno a los elementos extracinematográficos, las fichas filmográficas y la posición de los directores de las películas dentro de la cinematografía mexicana, llevan a pensar en un trabajo fílmico más independiente. Que aprovecha los apoyos estatales pero ya no se somete fácilmente a las decisiones que desde el poder pretendían influenciar en el cine histórico. Es la propia interpretación de los cineastas del pasado actualizada por nuevas circunstancias de creación cinematográfica.

El cine histórico también recupera indirectamente tópicos expuestos por el cambio político en nuestro país, cuyo punto de convergencia es la crisis de legitimidad de los nuevos gobiernos. Desequilibrio que ha buscado cuestionar la historia dominante e imponer la idea de que a partir del presente todo será distinto, ya no se repetirán situaciones vividas en el pasado. Inicia así una disputa por el discurso histórico y cultural. La filmografía evoca a héroes patrios poco retratados anteriormente, realza las contradicciones en la vida o acciones de los héroes de la patria, las contradicciones en la misma historia y la corrupción de los gobiernos como obstáculo para el desarrollo.

No obstante, más allá de ello, faltan aún señalamientos sobre el costo social de las luchas y el carácter colectivo de la historia, o se tratan de forma superficial a veces, con cuestionamientos débiles o aparentes cubren la legitimación de tradiciones inventadas, que siguen llamando a la unidad nacional y la alegoría de la historia. Aunque las cintas sobre tradiciones populares si exteriorizan la violencia que dio pie a las luchas libertarias, así como la saña en ellas. Mediante ironía, el humor, los mitos, la farsa, se construyeron variadas narraciones del pasado, aprovechando los financiamientos otorgados bajo el ambiente conmemorativo por los centenarios y bicentenarios de hechos

históricos. *Se observa otro rol de la tradición en el cine histórico: recrea un entorno político complejo*.

Algunas cintas se filmaron con la clara de intención de transmitirse también como series televisivas, conforme al entorno multimedia prevaleciente en la actualidad, las tramas llevan esa marca narrativa de la televisión, bastante melodramática y manejando lo histórico como telón de fondo, donde se disuelve la acción colectiva. Pero otras integran elementos creativos de diferentes corrientes cinematográficas, vanguardias, géneros, tendencias, creando películas con una estética muy cuidada.

En resumen, el análisis cinematográfico muestra que prevalecen muchos aspectos inherentes a la filmografía histórica. Se resisten al cambio aspectos como el costumbrismo, el tradicionalismo al referir a lo mexicano, los símbolos y rituales, la recurrencia a la noción de patria, la legitimación de instituciones, una visión dominante de la historia y de las formas en que el gobierno violenta o somete a ciertas comunidades, el tono de conservadurismo y conformismo. En contraparte, existen también diferencias. Los hechos históricos se interpretan en función del presente, ya no sólo es un relato del pasado, la distancia temporal amplía los márgenes de la crítica; ya no es la verdad o rigor lo que interesa, ahora el énfasis está en evidenciar las mentiras, las farsas, los disparates, en descalificar la historia y la tradición inventada. A veces en combinación con una narración conservadora y conformista, adquiriendo un tono de ambigüedad.

De cualquier manera, sí se percibe un discurso diferente, se renovó la práctica social de hacer películas históricas. Es un cambio de forma, pero también de fondo. *Al reinventarse, la filmografía histórica se torna reflexiva, social y políticamente relevante. Refuerza su potencial crítico.*

Conclusiones

Ahondar en la trayectoria de la filmografía histórica mexicana de ficción y observar detalladamente algunas películas, permitió comprender un conjunto de procesos inherentes a la práctica cultural de hacer cine en nuestro país. Se bosquejan algunas ideas para invitar a mirarla en su complejidad.

Las películas de ficción son un objeto de estudio con un modo de significación de profundidad y alcance gradual. En ocasiones refiere a la misma historia escrita trasladada a un contexto, otras veces a otra historia vagamente escrita y llevada a otro contexto. Opera por tanto dentro y fuera de los márgenes de lo histórico y lo político.

Una película se puede abordar como instrumento de análisis de las condiciones históricas, sociales, culturales y políticas. Tales circunstancias son visibles en el entrecruzamiento de líneas narrativas: conjuga una trama histórica, la narración cinematográfica y la tradición, de lo cual resulta un mensaje creativo. Por ese motivo, una cinta exige ser comprendida desde varias perspectivas e interpretada en sus diferentes niveles de significación.

Con referencia a la historia, una película permite ver cómo se explica hoy un tema: como un proceso abierto, donde fluye una gama de acontecimientos muy amplia, cuyas posibilidades de expresión tienen un valor indiferenciado; en la historia no hay progresión sino rupturas y recomposición de los acontecimientos al plantearse nuevas interrogantes. En el cine, la trama histórica integra acontecimientos, condiciones socioculturales y políticas, intrigas, núcleos de tensión, experiencias de vida, el azar y problemas no resueltos en el desarrollo social. Es una composición compleja de huellas disímiles.

Una trama histórica puede reforzar, interrogar, refutar o ironizar la historia dominante, o reconstruir otras historias desde abajo. Desde este punto de vista, el alcance de una película es amplio, tiene la oportunidad de generar aceptación, cuestionamientos o rechazo ante el tratamiento de un tema. Además, cuestiona los riesgos que se asumen al abordar la historia, los sesgos o inconsistencias que se pueden crear consciente o inconscientemente.

Una película produce historia al reconstruir el pasado y presentar una propuesta cinematográfica. Cuando discurre sobre el contexto nacional o internacional, el alcance del acontecimiento, contradicciones de la época, las vanguardias artísticas en que es posible enmarcar la narración, la creación fílmica es una propuesta original para narrar lo histórico. También se hace historia al reflexionar sobre fracturas sociales que son temas contemporáneos a la filmación, cuando aún no existe propiamente una historia escrita.

Por otro lado, la narración de ficción recrea el carácter social de la historia al incorporar experiencias de vida de los personajes o al vincular pasado y presente. La narración conjuga principios, modelos de desarrollo y el flujo de la información en una forma narrativa o sistema formal. En él se aprecia de manera detallada cómo se construye una película histórica combinando factores fijos y variables, ficticios y no ficticios, explícitos e implícitos.

La forma narrativa del cine es dinámica, involucra en el reconocimiento del proceso de construcción de una película para lograr efectos específicos. Favorece la construcción de significados por parte del espectador para comprender e interpretar la narración y, mediante ella, el alcance sintomático de los procesos sociales. La filmografía adquiere así valor como documento sociohistórico y como creación cinematográfica. La narración de ficción redescubre y reinventa el pasado. Los recursos expresivos para hacerlo se multiplican y transforman en el afán de generar un mensaje fílmico novedoso.

Cambios que obedecen a las condiciones de creación y a los procesos de mutación propios del cine.

Un rasgo característico del cine histórico de ficción mexicano es la recreación de la tradición. Una película permite ver cómo se entiende actualmente la tradición: como una práctica cultural dinámica, expresa lo permanente y los cambios sociales y, mediante ello, problemas no resueltos. Es una categoría histórica, cultural, social y política, favorece una crítica extensiva.

En una cinta la tradición opera en diferentes niveles de abstracción: contextualiza, evidencia la relación entre historia y política, dota de carácter cultural a la trama y amplía las posibilidades de expresión cinematográfica. *La filmografía histórica puede reforzar, interrogar, refutar o ironizar una tradición dominante o inventada, o reconstruir tradiciones populares, todo depende de las selecciones al construir la narración*. Desplaza la tradición de una idea fija bajo condiciones de dominación, a una concepción móvil acorde a la historia desde abajo y al proceso creativo. De tal manera, *el enfoque de múltiples tradiciones cuestiona las categorías de historia dominante y tradición inventada en las películas, así como el conservadurismo y retroceso ligado a ellas*.

El papel de las tradiciones en las películas históricas realizadas en años recientes tiene muchas aristas, a las cuales nos acercamos mediante el análisis cinematográfico. En el nivel de significación referencial el papel de la tradición es recuperar huellas para descubrir u ocultar los acontecimientos. En el nivel conceptual la tradición articula la historia con lo social, subrayando la pretensión de verdad sobre los aconteceres. En el aspecto simbólico, asume un carácter de reinvención cultural al vincular pasado y presente. En el nivel de interpretación sintomática la tradición puede recrear un entorno político complejo. Así, una película establece un diálogo con la tradición, para dar diferentes significaciones al pasado.

En consecuencia, se puede argumentar que *el papel de la tradición en las películas históricas de ficción es incorporar al debate histórico, sociocultural, político y cinematográfico temas relegados*. Revela los límites en el decir y el pensar en el proceso de transmisión de la historia, cómo son retomados por los cineastas y el interés que despierta en el espectador.

En un sentido más amplio, abre la discusión sobre la posibilidad de acercarse a la tradición propia del cine histórico mexicano, que tiene una antigüedad mayor a un siglo. El recuento histórico realizado exhibe cómo se configuró la cinematografía de ficción sobre la historia, constituyendo al mismo tiempo una tradición propia, dinámica, no como un saber fijo. La tradición cinematográfica es un proceso de carácter múltiple que deja entrever las condiciones de realización y recepción de las películas en ciertos momentos. Permite entender por qué se filman determinadas películas, qué reivindican, cómo se favoreció o frenó su realización, cómo se comprenden y la inventiva de los cineastas para sacar adelante sus proyectos anteponiendo la creatividad a los obstáculos.

Acercarse a la multiplicidad de tradiciones de la filmografía histórica mexicana obliga a un desplazamiento de la historia *en el* cine a la historia *del* cine, de las tradiciones *en el* cine a las tradiciones *del* cine, para comprender que la realización de películas se ajusta al proceso de cambio de la cinematografía. Las tradiciones del cine mexicano expresan transformaciones derivadas de los contextos de creación cinematográfica mundial, hasta cierto punto están determinadas por ellas; los cambios en el uso creativo del sonido, el montaje, el color, los géneros, las vanguardias, formas narrativas, tópicos y la digitalización en el cine mundial, influyen y actualizan la expresión fílmica del país. El beneficio de estudiar la tradición es observar los cambios en la forma de hacer películas y lo que se conserva. Revigoriza los estudios cinematográficos.

El recorrido por el cine mexicano de ficción permitió corroborar cómo explicita la multiplicidad de historias de México, es variado en acontecimientos, fuentes, sujetos históricos, fuerzas históricas, formas de abordar la historia, convenciones y géneros. Tiene un sustento en la tradición, recrea experiencias de vida, puede ser una instancia de discusión política o de intervención política y requiere ser comprendido desde diversos ángulos. No se puede pensar sólo en términos de verdad, espectacularidad, mediatización, manipulación política, retroceso, bajo presupuesto o mera inventiva. *Es necesario reformular la concepción de cine histórico*. *Se puede caracterizar como aquel que construye un discurso narrativo donde se resignifica la tradición para reflejar la dinámica social y evidenciar la relación entre historia y política.*

La filmografía histórica mexicana se transforma continuamente. Se percibe una renovación en las películas históricas de las últimas décadas, que se revela en una forma narrativa más compleja, conjuga cuestionamientos, justificaciones, denuncias, la contra narrativa y la ambigüedad discursiva. Quizá se abordan los mismos acontecimientos, pero la forma de hacerlo no es igual, se incorporan recursos diferentes y planteamientos nuevos. Hay una reinvención en la narración, las convenciones, los vocablos usados y la exhibición de lo que se transforma. Ya no es la verdad o rigor lo que interesa, ahora el énfasis es en evidenciar las mentiras, las farsas, la teatralización, los disparates, paradojas y contradicciones, en descalificar la historia dominante y la tradición inventada. A veces en combinación con una narración conservadora y conformista, con un tono de ambigüedad. Cambió la forma, que a su vez es contenido.

Podría pensarse que el diálogo con la historia y con la tradición que pudieron establecer los cineastas fue más abierto con respecto al cine del siglo pasado. Ampliaron estrategias para expresar las condiciones sociohistóricas del presente y abrevar las transformaciones de la creación cinematográfica internacional. Encontraron pautas de creación y elementos formales para

resignificar las tradiciones. Para reinventarlas. Habrá que ver cuáles son los límites de la reinvención en cada película.

El cine histórico se renueva cuando reorganiza elementos de una práctica cultural para propiciar significaciones diferentes. No estamos ahora ante una práctica completamente nueva ni una copia de esquemas pasados, hay una ruptura que niega la historia dominante e incluye diferentes temáticas y tradiciones, pero coexiste con elementos de continuidad de la tradición inventada. Tal vez uno de los cambios más significativos es el lugar que ocupan los elementos discursivos, actualmente se descentran la historia y la tradición para dar mayor juego a la narración, pero cuidando no tener pérdidas en la explicación amplia del contenido. Es un discurso meticuloso.

Un fin del cine histórico es cuestionar la realidad, quizá no lo hacen todas las películas, pero si cierto tipo. En consecuencia, *las condiciones narrativas del cine histórico se transforman a partir de las transformaciones de los procesos sociales reales*. Por otro lado, al cambiar una sociedad percibe el pasado y las películas de manera diferente. De tal forma, el punto de inflexión de la reinvención es la necesidad de ajustarse a un presente que es móvil, para poder mantener la pretensión de verdad en una película. Al asumir esta tarea, el cine se reinventa a sí mismo.

Para concluir, comentaré que se espera en un momento posterior retomar los caminos abiertos analizando más películas. Otra vía podría ser trabajar en las ramificaciones para ordenar la filmografía histórica por géneros, corrientes, posturas políticas, extensión de las cintas, su narrativa transmedia, uso de la tecnología, o profundizar en las tradiciones, entre otras posibilidades. Es un campo de estudio extenso.

Anexo 1. Estudios sobre historia y cine

Los vínculos entre historia y cine tienen una amplia trayectoria de estudio, en líneas de investigación múltiples y con debates de diferentes disciplinas. Exploraremos algunos aportes que permean la discusión en la actualidad.

Antonio Costa (1986) establece tres vertientes para catalogar estas aproximaciones según el énfasis que asumen: la historia del cine, donde se teoriza sobre las diferentes historias del cine según su desarrollo técnico, industrial, formal o artístico; la historia en el cine, centrada en observar los acontecimientos históricos representados en el cine y en reflexionar sobre el posicionamiento de una película como fuente histórica; y el cine en la historia, cuyo punto de interés es el papel del cine en el ámbito político, ideológico y social. Esta clasificación es aparentemente sencilla, sin embargo, los límites entre cada área son difíciles de establecer ¿dónde ubicar teorías como la de Kracauer o Godard? ¿O las investigaciones de Aurelio de los Reyes o Eduardo de la Vega? ¿es más importante en ellas, la historiografía cinematográfica o su contribución a la historia de las formas fílmicas o artísticas del cine? ¿Al hablar de un hecho histórico en una película es posible separar los comentarios sobre la visión sociocultural o política desde la cual se recrea el acontecimiento? Pretender una clasificación de los estudios se torna una tarea delicada.

Propongo un acercamiento a la relación cine e historia a partir de solamente dos líneas, con el propósito de clarificar la cuestión: la historia del cine y la historia en el cine. Anticipando ya la convergencia de ambas en algunas teorías.

a) Historia del cine

Está línea de investigación refiere a la historiografía cinematográfica. Brevemente se mencionan algunos referentes teóricos al respecto.

Una de las primeras líneas de investigación la establece Siegfried Kracauer al examinar el cine alemán. Analiza con una perspectiva psicológica el surgimiento del cine en Alemania, su desarrollo en el periodo posterior a la primera guerra mundial, la etapa de entreguerras y el periodo de los filmes de guerra nazis. Compara esperanzas y temores incorporadas en el cine, resultado del cataclismo que colapsó la vieja jerarquía de valores y convenciones, explica como “en el dominio de la vida pública, nada se había arreglado aún. La gente sufría hambre, desorden, desocupación y aparecieron los primeros síntomas de la inflación. Las luchas callejeras se tornaron sucesos diarios” (Kracauer 1987, 47). El autor asevera que la especulación comercial incorporó las urgencias primitivas despiertas en los países beligerantes después de la guerra, enfrentados constantemente a la muerte y la destrucción, buscando “ratificar sus violados instintos vitales por medio de excesos” (1987, 49). Impugna como las películas de esas épocas “se apoderaron de la historia con el único propósito real de eliminarla completamente del campo de visón… caracterizaron la historia como si esta careciera de significado” (1987, 55).

Contempla en las cintas las preocupaciones y malestar social de una época, profundas obsesiones, deseos y la paranoia nacional. El reflejo de actitudes sintomáticas de intranquilidad colectiva ilustra los cambios económicos, las exigencias sociales, políticas y procesos de descomposición en ellos, que derivan en la disgregación de los sistemas psicológicos, en caos individual y colectivo. A su decir, estas tendencias afectan a la nación como unidad y suelen ser las menos cuestionables.

Deseo de destrucción, tendencias sadomasoquistas, indecisión y diferentes perversiones sirven como válvula de escape de los sufrimientos y llevan a la sumisión humilde, a la violencia vengativa. Actitudes que significan abandono del mundo derruido de ayer y suelen presentarse como enfermedad en el cine.

La cura posterior del padecimiento muestra avance hacia un mañana de regreso al paraíso tranquilo de la vida normal. Tales conductas y perspectivas suelen usarse con fines políticos.

Durante la posguerra, explica Kracauer, la introspección solo se refirió al individuo aislado, porque la sociedad era rica en valores tradicionales, no podía ser repentinamente desarraigada. El expresionismo combinó “la negación de las tradiciones burguesas con la fe en las fuerzas del hombre para modelar libremente la sociedad y la naturaleza” (1987, 69). La corriente expresionista “expone el alma oscilando entre la tiranía y el caos, y enfrentándose a una situación desesperada: cualquier evasión de la tiranía parece llevar a un estado de total confusión” (1987, 74). Mientras los nazis transgredían los valores y derechos humanos, enseñaban al individuo a matar, al mismo tiempo exponían en cine la locura inherente de la autoridad, el caos como consecuencia de alejarse de su tiranía y la necesidad de reconsiderar la autoridad tradicional.

Distingue en el cine alemán una época de películas de los instintos; otra donde se buscaba un refugio espiritual; las cintas más explícitas exhibieron la paralización del alma colectiva, el patriotismo pretencioso, el pacifismo prehitleriano; además muchos films históricos narran procesos y estrategias militares. En conjunto todas develan cómo se conformó la mente de las masas alemanas. La explotación de las cualidades fisonómicas, la incorporación de material cinematográfico donde aparece el enemigo capturado, la figura idealizada del soldado, la técnica polifónica, el representar a las masas como super unidades eficientes y resucitar el éxtasis del pueblo, fueron algunas de las estrategias cinematográficas más utilizadas.

El enfoque de Kracauer (1996) tiene una motivación histórica para conocer la situación del cine en ciertos momentos, pero es también una reacción ante el rumbo que la cinematografía tomaba, llevado más por intereses externos que

por su propia esencia. Para él un tratamiento fílmico debe reflejar el flujo de la vida, un contacto directo con el entorno, el dominio de la realidad externa. Critica la teatralidad de que se reviste el cine sobre el pasado histórico, la escenificación, la indumentaria, su finitud, lo cual rompe con lo inagotable, una cualidad inherente a la expresión fílmica. Los condicionamientos de la producción y los actores limitan y conducen a un convencionalismo que resta interés al cine de la historia. Esta filmografía adquiere valía por sí misma, concluye Kracauer, en tanto documenta una forma de vida.

Otro autor que resaltó tanto en su cinematografía y en su historiografía el carácter del cine como testigo de la historia, es Jean-Luc Godard, para quien la historia del siglo XX y la historia del cine se implican, e integran además la historia propia del cineasta. Bajo esa idea emprende una reconstrucción de la historia del cine, no se interesa en datos cronológicos, sino en el tiempo de las obras y los problemas que el cine expone. Considera que “la creación artística no hace sino repetir la creación cosmogónica: es simplemente el doble de la Historia” (Oubiña 2003, 85). El cine además es el único medio capaz de contar su historia con sus propios recursos técnicos y expresivos.

Godard coloca la imagen en el centro de la construcción de la historia, en tanto productora de “una temporalidad de doble faz que llamará imagen dialéctica” (2007, 45). La imagen es paradójica porque no está cerrada, es potencia de variación y combinación, tiene por tanto una dimensión temporal, un efecto actual-virtual. También tiene carácter estratigráfico, se integra por “capas definidas por intereses perceptivos y por esfuerzos de la memoria” (2007, 13). Es visible y legible, se ve y lee. Una muestra de la multiplicidad de capas y puntos de vista en una cinta es la capacidad de la imagen para hablar en torno a la violencia histórica, las tecnologías de muerte, las operaciones ideológicas, de modo similar al imaginario de felicidad que las recubre.

Para el cineasta, la manera de experimentar con la imagen permite entender el cine como una forma de pensamiento, de construcción intelectual, mientras que la selección de aquello que no va a mostrarse refiere a fines políticos. En el cine se puede ver la manipulación que busca legitimar la misma historia. Contrario a ello, su apuesta es por la libertad del cineasta y la creación de un espacio para lo insólito, dando lugar al acontecimiento. Concibe al cine como "potencia de mundos por venir" (2007, 37).

Godard culpa al cine de no haber registrado la existencia y la grieta, la precariedad de lo que adviene irrumpiendo el orden de los acontecimientos. Considera como su única responsabilidad describir las huellas, el cine traiciona ese compromiso cuando en su condición paradójica no registra durante los acontecimientos (lo real); se reconcilia cuando reconstruye la ausencia a priori. Derivado de ello, elogia la lentitud de la historia en contraposición a un tiempo del olvido, asevera que mientras el presente borra el pasado, la lentitud es circunstancial, es resistencia. Finalmente, destaca en su obra el problema de la historicidad, exige pensar un modelo de temporalidad menos idealista y trivial.

En un orden de ideas diferente, Jean Mitry teorizó en torno a la estética, la psicología, la semiótica y la historia cinematográfica, además publicó un diccionario de cine. Estableció una tipología de las múltiples historias parciales que explican el nacimiento y desarrollo del cine (Costa, 1986): por un lado la historia de la técnica o de los medios tecnológicos rescata las innovaciones en la forma de presentación, grabación y reproducción de la imagen cinematográfica; por otro, la historia de la industria refiere tanto a la técnica como a los procesos de producción, circulación y consumo del cine; en otro sentido, la historia de las formas o formal recupera las posibilidades de expresión y narración específicas del cine; y la historia del arte estudia el cine en su carácter creador de obras cinematográficas. Su aportación resulta útil para ubicar los elementos que son parte de la historiografía cinematográfica,

aunque se sabe que las obras polifónicas superan cualquier intención clasificatoria. Por otro lado, a la tipología de Mitry se pueden añadir dos ramificaciones que van más allá de la técnica, la industria, la forma o el arte, una es la historia de la comunicación, porque el cine como medio de comunicación social tiene la facultad de construir representaciones, reproducir imaginarios, mentalidades, prejuicios, sesgos ideológicos, ahí se fincan sus usos en momentos coyunturales. Otra es la historia del cine como fuente histórica, porque este medio deviene en documento histórico útil para la investigación como cualquier otra fuente o archivo.

Otras historiografías destacadas son las de Georges Sadoul (2004) quien publicó varios tomos de Historia general del cine y diccionarios sobre cine y los cineastas. Román Gubern (1969) revisó la historia del cine mundial y diferentes etapas de la producción fílmica española, explica el cine como lenguaje artístico, imaginario colectivo y herramienta pedagógica, donde se inscriben una pluralidad de miradas y sensibilidades. Mientras que Robert C. Allen y Douglas Gomery (1995) plantean una reflexión en torno a la forma de hacer historiografía del cine, sus diferentes vías, métodos, problemas y alcances.

b) Historia en el cine

Es la línea de investigación centrada en la historia, desde donde se concibe al cine como un medio de registro histórico. Por tanto, se encarga directamente de estudiar las películas históricas desde diversas disciplinas. Algunos de los estudios destacados se exponen a continuación, como se observará, con frecuencia recuperan reflexiones de las corrientes historiográficas de vanguardia y las polémicas abiertas por Marc Ferro.

Con un enfoque humanístico y estético, Walter Benjamin (1989) consideró en el medio cinematográfico la capacidad de adquirir carácter de resistencia. Planteó

que el cine enriquece el campo de percepción humana alcance y abre la posibilidad de profundizar en la conciencia crítica de la realidad. En la nueva era de evolución técnica, afirmó, es viable experimentar con nuevas de formas de arte vinculadas a la comunicación masiva para generar un efecto de choque que rompa la contemplación del arte burgués y genere un estado activo en el espectador. En el ámbito de la ruptura se vislumbra el encuentro de sus postulados sobre historia y sobre cine. Su propuesta fue buscar una estética de la política diferente, que recupere la energía de las masas, los procesos de cultura popular urbana y los sujetos colectivos.

En la historia hay varias líneas de investigación. Peter Burke (2005) considera que la imagen es una forma importante de documento histórico, testimonio de la organización y puesta en escena de acontecimientos. El poder de una película consiste en dar al espectador la sensación de ser testigo ocular de un hecho, si logra explotar la capacidad de hacer que el pasado parezca estar presente, de evocar el espíritu de tiempos pretéritos, evidenciar costumbres, formas de ver y pensar de un grupo, a través de la representación de espacios y superficies. Otra de sus fortalezas mayores es que invita al espectador a conocer historias alternativas, con lo que pone de manifiesto la capacidad del cine de desmitificar y despertar la conciencia del público. Pero, aclara, el cine es un medio parcial si se adapta mejor a la representación de la superficie de los hechos que a las decisiones que se toman sobre ellos. Porque los acontecimientos históricos llegan al espectador tras pasar un doble filtro: histórico y literario, una película es un mensaje ya interpretado por los cineastas, ya filtrado por su visión de la historia. No obstante, la historiofotía (retoma el término acuñado por Hayden White para la historia contada por medios visuales) es un complemento de la historiografía, que aporta, además, cosas interesantes a la microhistoria.

Desde la corriente histórica de la escuela británica, con un discurso de compromiso político, Hobsbawm (1999) criticó la producción cinematográfica

politizada, dominante, ambigua, que tergiversa la historia. Mas al analizar las huellas culturales que recuperan los filmes sobre historias locales de una sociedad, revaloró las propuestas donde se narra la historia de movimientos sociales, de rebeldía y guerrillas (conforme a sus postulados de la historia). El cine sobre tradiciones populares recupera pensamientos y acciones de los sectores marginales, evidenciando sus lazos sociales y la búsqueda de respuestas conjuntas a demandas comunitarias. Hobsbawm en algún momento se refirió al medio cinematográfico como el arte por excelencia del siglo XX, elogió a Chaplin, Eisenstein, René Clair, Jean Renoir y las películas de arte.

También en el ámbito de la historia, pero desde la escuela americana, Robert A. Rosenstone (2014) expone que si este medio es una forma de hacer historia será sólo en el sentido de interpretarla. Con una perspectiva crítica designa algunos inconvenientes que presentan las películas históricas: si se habla de cintas de ficción, no han sido ni serán precisas, pretenden contestar al tipo de preguntas sobre un tema y recurren a invenciones verosímiles para promover verdades históricas. Tanto ficciones como documentales reducen el pasado a un relato cerrado y lineal, a “una sola interpretación. Esta estrategia narrativa obviamente niega las alternativas históricas, ignora la complejidad de las causas y motivos y erradica toda sutileza del mundo de la historia” (2005, 93).

Otro aspecto cuestionable es que las películas suelen destacar a personajes individuales, dejando de lado los movimientos o procesos impersonales que son importantes en la historia escrita. Además, “el problema más serio que se encuentra el historiador en el cine proviene de la naturaleza y demandas del propio medio visual” (2005, 92), explica que la historia queda sujeta a las convenciones del género y del lenguaje, ambas guían la estructura de una cinta y su significado. Igualmente se subordina al manejo de la cámara, la realización de cine incluye elementos desconocidos para la historia escrita, las imágenes mediatizadas transmiten otra clase de información y sensaciones, “al favorecer

la información emocional y visual sobre la analítica, las películas están alterando sutilmente –y de formas que todavía no sabemos describir ni sopesar– nuestro mismo sentido del pasado (2005, 100).

Por otro lado, Rosenstone también reivindica las cualidades del cine histórico. Valora la capacidad que en ocasiones se tiene para problematizar temas sociopolíticos y explicar la historia, algunas cintas "transmiten algo de la densidad intelectual que asociamos a la palabra escrita, obras que proponen maneras nuevas e imaginativas de tratar el material histórico… Hablan de un mundo complejo, múltiple e indeterminado" (2005, 103). En este caso la importancia no radica en la precisión histórica, sino en la forma que escogen para representar el pasado. Con ello subvierten el "realismo" de la historia. Enfatiza que el medio cinematográfico es neutro, puede abordar temas sin alterarlos significativamente, o ser provocativo, abrir debate, interrogar, analizar e ironizar, eso depende del propósito al hacer cine.

Muchas películas muestran temas históricos olvidados o no muy conocidos, pueden humanizar el pasado, interpretarlo conectando con el presente. Todo esto desafía la propia idea de la historia escrita, asegura Rosenstone, resalta sus convenciones y limitaciones, "el cine sugiere nuevas posibilidades para representar el pasado que podrían hacer que la narrativa histórica recupere el poder que tenía cuando estaba más profundamente enraizada en la imaginación literaria" (2005, 107). Las imágenes son distintas, no incompatibles.

Para el autor, una de las mayores ventajas del cine histórico es su valor didáctico. Con informaciones variadas una película agrega algo a la historia, a partir de decisiones estéticas crea una verdad fílmica. La verdad fílmica "consiste en mantener la atención del público. El cine, por su propia naturaleza, emplea imágenes de lo concreto, nunca generalidades, por ello nos impacta tanto" (Crusells, 1997). Ayuda también que el tratamiento plantee dudas al

espectador, incite el cuestionamiento. Esto se relaciona con el modo elegido para representar la historia (2013): la historia como drama, la historia como documento o la historia como experimento.

Dentro de la sociología surge la propuesta de Pierre Sorlin, quien aborda el cine como una práctica cultural compleja con una base industrial, financiera y mediática. El film es el producto de esa práctica, una mercancía susceptible de análisis como cualquier otro producto cultural. El valor que asigna a la cinematografía de carácter histórico es sólo de auxiliar de la historia, no remplaza lo escrito pero es indispensable para reflexionar sobre la transformación social y sobre el mismo trabajo del historiador, sus fuentes y los conceptos que usa. Discurre que la intervención del tiempo en un relato cinematográfico dota la representación de misticismo, sensibilidad por la naturaleza y exaltación de lo irracional, eso no permite siempre una visión certera del pasado. Para Sorlin el cine es más un productor de hechos visibles o invisibles, entendiendo «lo visible» como “lo que la gente percibe o ignora, a lo que acepta o no acepta ver…Lo «no mostrable» es otra cosa, es algo que el público no quiere ver. Una vez puesto de relieve por el cine, «lo visible» deviene evidente, se coloca tras las nociones abstractas y generales que usamos sin someterlas a discusión” (1985). Sugiere por ello acercarse a una película histórica con precauciones y una postura crítica.

Por otro lado, Sorlin se adentra también a los estudios de la historia *del* cine. Postula que la historia comparte pocas cosas con ella, porque la historia del cine no constituye una memoria, “en primer lugar, no hay recuerdo colectivo o, si existe, no procede más que de grupos transitorios, fluctuantes” (1991); plantea que depende de individuos aislados o grupos de aficionados y se limita a la colección, al erudito, no en el cuadro de una demanda social. Su objeto de estudio son los filmes, elementos aún de consumo cotidiano en diferentes medios, lo que lo lleva a preguntar: “¿puede "historiarse" verdaderamente lo

que se conserva perfectamente vivo, con lo que se comercia y con lo que los distribuidores siguen promoviendo y explotando? (1991). Afirma que la historia del cine ha sido positivista, resume las prácticas que legitimaron al medio, prioriza la producción y consumo de films, que son hechos extrafílmicos, con frecuencia resulta de eso una aproximación vaga porque no articula factores sociales, artísticos o fílmicos, hechos distintos pero posibles de confrontar. Concluye que el cine carece de pasado, su historia se divide en decenios o generaciones inscritas en una trama homogénea de apenas más de un siglo, de tal manera, la historia del cine existe por el movimiento, por lo que ha sido, sus cambios y lo que no le ha sido útil.

En el campo de la comunicación, en la escuela española más reciente, destacan los aportes de Santos Zunzunegui (1996) quien propuso el estudio de la discursividad del cine histórico desde la narración y los regímenes referencial y transformacional. Vicente Sánchez – Biosca (2006) reflexiona sobre la influencia que pueden ejercer en el tejido social el cine de historia y el cine de memoria fuera de una lógica reduccionista. José Luis Sánchez Noriega (2007, 2009, 2011) pondera el cine de memoria como alternativa al cine que denomina pseudohistoricista; también escribe sobre la relación entre cine y literatura a partir de los recursos de adaptación (2000), donde ubica al cine histórico como una forma especial de adaptación cinematográfica.

De la misma escuela española, Fernando Martínez Gil (2013) homologa la evolución del cine histórico con los modelos y técnicas historicistas. José María Caparrós (2004) asigna a las películas el papel de un texto de historia contemporánea muy específico con valor similar al de cualquier historia escrita, además propone una tipología del cine histórico: películas de valor histórico o sociológico, películas de género histórico y películas de intencionalidad histórica. Ángel Luis Hueso Montón (1998) trabaja sobre los planteamientos historiográficos aplicados en los filmes. Julio Montero Díaz y María Antonia Paz

Rebollo (1995) sugieren que la misión de las películas históricas es sacar la historia a la calle, al nivel de la divulgación más elemental y establece algunas estrategias para ello. José Enrique Monterde (1986) estudia las formas de escritura de la ficción histórica y el uso didáctico de este cine.

En cuanto a la reflexión sobre estrategias para construir la narración del cine histórico de ficción, encontramos propuestas de Robert A. Rosenstone, Pierre Sorlin, José Luis Sánchez Noriega y Julio Montero Díaz, en una publicación editada por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (2008). Además de la propuesta de Fernando Martínez Gil (2013).

En síntesis, cine e historia establecieron una relación que ha tenido múltiples líneas de estudio y continúa dando elementos de reflexión sobre el pasado y futuro del medio cinematográfico y del cine histórico en especial. Sea cual sea su forma de expresión, el cine histórico ha sido un lugar para manifestar las nuevas formas de escribir la historia y un lugar de enunciación de proyectos políticos y sociales. Mediante las películas, hemos conocido hechos, contextos y épocas. Veamos ahora cómo se ha estudiado en nuestro país.

c) Historia del cine mexicano

Una fuente interesante para conocer a los historiadores del cine mexicano es el artículo de Gustavo García (1998) donde reconoce como iniciador de la historiografía cinematográfica a José María Sánchez García, quien escribe la *Enciclopedia del Cine Mexicano* editada por Rafael Portas y Ricardo Rangel (conocida como enciclopedia Portas), que incluía fichas técnicas, artísticas y de rodaje del cine mexicano desde 1930 a 1954. Ésta, asevera García, es la base de los libros de Emilio García Riera *Historia del cine mexicano* (1986) y su *Historia documental del cine mexicano* (1992).

Posteriormente Moisés Viñas (2005) publica el *Índice cronológico del cine mexicano*, que es considerado el primer catálogo general del cine nacional e integra cerca de 10,000 fichas de películas y videos de 1896 a 1992. Dentro de estas historiografías se ubica también la *Cartelera cinematográfica. 1931-1980* escrita por Ayala Blanco y María Luisa Amador[145] (2011), además de la *Historia general del cine mexicano*. *1896-1997* editada por Clío. Las grandes obras referidas por García difieren en estilo, alcances y limitantes de la información, pero ilustran el desarrollo del cine durante la mayor parte del siglo XIX.

Por su parte, Ángel Miquel Rendón y Lauro Zavala (2006) amplían las referencias sobre historiografía del cine, donde encontramos las investigaciones de Moisés Viñas (1987) en torno a la historia general del cine, Eugenia Meyer (1986) incorpora una investigación testimonial, Juan Leal y Carlos Flores (2004) elaboran una cartelera cinematográfica sobre la primera década del siglo XX y existe una publicación del INAH (1996) conmemorando los 100 años del cine mexicano. Mencionan también el diccionario de directores de cine coordinado por Perla Ciuk (2000) y el directorio compilado por Mario Quezada (2005) referente a las tres últimas décadas del siglo XX.

La historiografía sobre cine silente en México es una línea abierta en los años 80’s y ha recuperado interés recientemente. Entre los investigadores encontramos a Aurelio de los Reyes (2016, 2014, 2013, 2002, 1994, 1993, 1986, 1981), Federico Dávalos Orozco (1996) y su trabajo conjunto con Esperanza Vázquez Bernal (1985), Gabriel Ramírez Aznar (1994, 1989), Juan Felipe Leal (2012, 2002, 1994, 1993) y Ángel Miquel Rendón (2013, 2005).

Otra historia del cine mexicano desarrollada desde enfoques variados es la referida a la industria cinematográfica. Ésta atiende las condiciones del surgimiento, desarrollo, crisis y momentos de recuperación del medio

[145] La obra se amplió posteriormente hasta abarcar el periodo 1912-1989.

cinematográfico. Considera aspectos como financiamiento, política cinematográfica, creación de productoras y estudios nacionales, instituciones de apoyo al cine, legislación, procesos de modernización y globalización en los que se circunscribe la industria, formas de producción, distribución, sindicalismo, consumo y cultura cinematográfica. Destacan las publicaciones de Paola Costa (1988) sobre el cine de los años setenta, Carlos Monsiváis (2000) comenta el lugar del cine en la cultura mexicana, Carla González (2006) aborda el periodo del Nuevo Cine Mexicano, Isis Saavedra (2009) el desarrollo y desmantelamiento de la industria, Rosario Vidal (2009) expone el desarrollo del cine hasta los años cuarenta, Francisco Peredo (2011) sobre el cine de propaganda, Alejandro Pelayo (2012) el cine en el periodo de los años ochenta, Francisco Gómezjara y Delia Selene de Dios (1973) un análisis sociológico de la industria cinematográfica mexicana. Aquí se ubican también los anuarios cinematográficos que publica Imcine (2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019) actualizando información sobre la situación de la industria.

La periodización más común para guiar los estudios del cine en nuestro país ha sido: etapa del cine silente, nacimiento de la industria, Época de Oro, periodo de posguerra, apertura del cine y, nuevo cine mexicano, con lo cual se abarca todo el cine desde el siglo XIX y hasta nuestros días.

A las referencias ya expuestas, se suman los estudios por género cinematográfico o sobre cineastas, que corresponderían a la historia de la forma o del arte, según su perspectiva. Algunos ejemplos entre la multiplicidad de investigaciones, son las de José Revueltas (1965) quien desde una perspectiva filosófica aborda los problemas del cine y una propuesta en torno a la elaboración de guiones, Juan Manuel Aurrecoechea (2004) argumenta en torno al cine de animación, Nelson Carro (1984) recupera el cine de luchadores, Rafael Aviña (2004) los géneros del cine mexicano, Eduardo De la Vega (1987) rescata el cine de Juan Orol, Burton-Carvajal (2002) el de Matilde Landeta.

d) Historia en el cine mexicano

En este grupo se concentran los estudios que desde la historia o la crítica cinematográfica se han desarrollado sobre películas, cineastas o ciertas etapas del cine vinculadas a periodos de la historia nacional. Es decir, en torno al cine propiamente histórico. Entre los referentes más reconocidos se encuentra Aurelio de los Reyes (2016, 2006, 2002), quien al reconstruir la historia social del cine, analiza la tradición nacional durante su primer medio siglo de vida, el papel ocupado por el cine histórico y los procesos de cambio que posibilitan renovar la cinematografía en épocas posteriores.

Por su parte, Jorge Ayala Blanco ha documentado el avance del cine desde la década de los años 80 hasta nuestros días mediante su crítica cinematográfica (2017a, 2017, 2016, 2013, 2011, 2006, 2004, 2003, 2002, 2001, 1996, 1991, 1988, 1986, 1986a, 1985). En su labor de apreciación desarrolló un modelo con fundamento inicialmente en la teoría de la ideología de Louis Althusser, e incorporó en los últimos años un análisis más complejo para atender las múltiples discursividades, estructuras, mentalidades y variaciones culturales que una película ofrece, como lo expone en sus publicaciones. A lo largo de su obra da un espacio a películas de corte histórico.

Entre los estudios recientes sobre filmografía del tema de la Revolución Mexicana sobresalen los de Eduardo de la Vega Alfaro (2012, 2000, 1997) quien trabaja también historias regionales del cine, Hilario Rodríguez (2006), Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores (2014), Aurelio de los Reyes (1992), Juan Leal (1997), Guadalupe Pérez Anzaldo (2014), Miquel Rendón (2010) y su colaboración con Zuzana Pick y De la Vega Alfaro (2004).

Álvaro Vázquez Mantecón (2008) y Rodríguez Cruz Olga (2000) se aproximan al movimiento del 68. Aleksandra Jablonska (2009) realiza estudios de la etapa

de la Conquista de México y la conformación de la identidad. Ángel Miquel Rendón (2010a) y Christian Wehr (2016) investigan el cine sobre diferentes etapas de la historia nacional. Carmen De la Peza, Margarita Zires y Lauro Zavala (1998) coordinaron el número monográfico de una revista en torno al cine, la memoria y el vínculo entre ficción e historia. Además, Gustavo García Gutiérrez realizó una tesis sobre el cine biográfico mexicano (1978).

También han publicado sobre el cine histórico Ricardo Pérez Montfort a partir del estudio del nacionalismo y la cultura en México (2015, 2008, 2008a, 1994); Marco Antonio Flores Zavala (2014) sobre cultura y cine en los tiempos prerrevolucionarios en Zacatecas; Carlos García Benítez (2017) acerca de la construcción de la memoria y la identidad en el cine. Ana María Fernández Poncela (2012, 2012a) y Alfredo Cid (2012) publicaron artículos sobre el cine en la etapa del bicentenario. Además, existen varios textos con relación al cine sobre la historia mexicana realizado en el extranjero, los cuales no abordaremos porque su estatuto es muy diferente al del cine hecho en México.

Por último, se han publicado los guiones de películas de cine histórico, como es el caso de textos de Felipe Cazals (2012), Ricardo Garibay (2004), Paul Leduc y Juan Tovar (1992), Tomás Pérez Turrent (1984), Xavier Robles y Guadalupe Ortega (1995), Guillermo Sheridan (1994), o la publicación de Sogem (1994) de la primera copia de *La sombra del caudillo*.

La literatura sobre el cine histórico ha crecido en los últimos años, en ella suele abordarse de manera combinada tanto al cine documental como al de ficción, al cine realizado en México o el extranjero, sin distinción entre largometrajes, mediometrajes o cortometrajes. Mas no existen investigaciones amplias y específicas sobre el cine histórico de ficción realizado en las últimas décadas. Ese vacío es el que se pretende cubrir con esta investigación. Es un estudio interdisciplinario, acorde a la complejidad del cine.

Anexo 2. Diseño del instrumento de recolección de datos

El registro de la observación e interpretación de las películas del corpus requirió un instrumento de recolección de datos amplio, que diera cuenta de la complejidad en la construcción de una cinta sobre temas históricos. La base para su elaboración fue la tabla de especificaciones, donde a partir de los lineamientos teóricos se generaron los reactivos que guiarían el análisis cinematográfico. Las preguntas tratan de explicar la forma de articular las variables consideradas: trama histórica, narración cinematográfica y tradición, y ayudan a comprender qué dice la película, cómo lo dice y por qué. A continuación se presentan la tabla.

Tabla de especificaciones

Objetivo 1. Describir las posibilidades de construcción de una **trama histórica** en una película de ficción	
Indicadores	**Reactivos**
Elementos históricos	1. ¿Cuál es el acontecimiento central que narra la película? 2. ¿Qué otros acontecimientos relata? 3. ¿Cuál es su relación con el acontecimiento central? 4. ¿Qué sujetos históricos se relacionan con los acontecimientos en la película? 5. ¿El acontecimiento central se narra a partir de una o varias tramas? ¿Cuál es el punto de convergencia entre ellas? 6. ¿Se muestra en la película una transformación social como resultado del acontecer? 7. ¿Cuáles son las fuentes históricas a las que recurre? ¿Las fuentes son explícitas o no visibles?
Criterios historiográficos	8. ¿Los acontecimientos narrados son de carácter político? 9. ¿Se recupera en la película la acción colectiva como fundamento de la historia? 10. ¿El relato expresa la discontinuidad de la historia? 11. ¿Cómo se evidencian en la película los núcleos de tensión presentes en la historia? 12. Forma en que se percibe en la trama histórica: • Causas materiales • Fines • Azar 13. ¿La forma en que se construye el tema histórico genera un efecto de pretensión de verdad? 14. ¿Cómo se vinculan en la película el pasado y el presente? 15 ¿La película legitima o critica la visión dominante de la historia? ¿De qué manera lo hace? 16. ¿Cuál es el aporte de la película en cuanto a la explicación del hecho histórico?
Relación cine e historia	17. ¿Qué tipo de película histórica es? 18. ¿Cómo se expresa en la ficción la dinámica social del momento histórico? 19. ¿Se expresa en la ficción la dinámica social del momento en que se recibe la película?
Clasificación	20. ¿A qué periodo de la historia de México refiere la película? 21. ¿Qué otras películas del cine mexicano realizadas antes del año 2000 abordan ese periodo o el acontecimiento tratado? 22. ¿Qué otras películas realizadas entre los años 2000 y 2017 abordan ese periodo o el acontecimiento tratado?

Objetivo 2. Apreciar cómo se construye la **narración cinematográfica** en una película histórica de ficción	
Indicadores	**Reactivos**
Construcción de la narración	23. ¿Cuáles son las unidades narrativas que integran el argumento en la película? 24. ¿Qué personajes desencadenan la acción? 25. ¿Cuál es la motivación de estos personajes? 26. ¿Qué expectativas pretende generar en el espectador la película? 27. ¿Cuáles son los rasgos de estos personajes? 28. ¿Los personajes se presentan de manera directa o se recurre a un narrador? 29. ¿Cómo se construye el argumento con relación al tiempo? 30. ¿Cuál es la duración de la historia y del argumento? 31. ¿La película recurre a la frecuencia temporal? 32. ¿Cómo se construye el argumento con relación al espacio? 33. ¿Qué se expone al inicio del argumento? 34. ¿Cuál es el clímax del argumento? 35 ¿Cuál es el final del argumento? 36. ¿El esquema de desarrollo es claro? 37. ¿Cómo se expresa en la película la discontinuidad narrativa? 38. ¿Cuál es el modelo de desarrollo utilizado en la construcción de la narración? 39. ¿Con qué grado de alcance se construye la narración? 40. ¿Con qué grado de profundidad se construye la narración? 41. Si en la forma narrativa hay repetición ¿cómo se expresa? 42. Si en la forma narrativa hay diferencia ¿cómo se expresa? 43. ¿La forma narrativa muestra unidad o desunión?
Convenciones de la narración	44. ¿Cuál es el género cinematográfico de la película? 45. ¿La película incluye elementos no diegéticos sobresalientes?
Valoración de la película	46. ¿En qué radica la novedad u originalidad de la película? 47. ¿Se puede considerar una película compleja?
Factores extra-cinematográficos	48. Elementos extracinematográficos: (lema, financiamiento, distribución, premios) 49. ¿Cuál es la posición del cineasta dentro del ámbito cinematográfico mexicano? 50. Ficha técnica de la película

Objetivo 3. Exponer cómo se transmite la historia desde un enfoque de múltiples **tradiciones** en una película	
Indicadores	**Reactivos**
Tradiciones en el cine	51. ¿Cuál es la tradición central que aborda la película? 52 ¿Cuáles son los temas destacados en la película sobre esa tradición? 53 En contraposición a esa tradición, ¿qué tradición inventada presenta la película? 54. ¿Cuáles son los temas enfatizados en la película sobre la tradición inventada?
Función de las tradiciones	55. ¿La construcción de las tradiciones recupera la experiencia vivida? 56. ¿Qué papel juega el azar en la construcción de las tradiciones? 57. ¿De qué manera se expresa la ritualización o formalización de las tradiciones? 58. ¿El discurso de las tradiciones expresa conformismo o rebelión? 59. ¿Qué otras películas del cine mexicano de ficción abordan la tradición central de esta película? 60. ¿La forma en que se construyen las tradiciones facilita la comprensión del hecho histórico? 61. ¿El fundamento histórico de la película fortalece la comprensión de las tradiciones? 62. ¿Cómo se problematiza el tema de las tradiciones en la cinta? 63. ¿En la película se modernizan las tradiciones? 64. ¿En qué prácticas neotradicionales se retoman las tradiciones?
Disputa política	65 ¿Cómo se integró la tradición inventada a la vida social? 66. ¿Qué función cumple la tradición inventada? 67. ¿Qué problemas irresueltos del desarrollo social expresa la tradición inventada? 68. ¿Cuáles son las condiciones que sustentan el uso o consolidación de las tradiciones?

Posteriormente, se reordenó de una manera distinta el instrumento, de manera que pudiera verse con mayor claridad los niveles de significación en una película. Algunos reactivos se renumeraron de acuerdo al lugar donde se ubicaron. El ensayo de interpretación de cada película retoma la información recopilada en este instrumento de recopilación de datos.

Niveles de significación una película histórica

Trama histórica	
Nivel	**Reactivos**
Referencial	1. ¿Cuál es el acontecimiento central que narra la película? 2. ¿Qué otros acontecimientos relata? 3. ¿Cuál es su relación con el acontecimiento central? 4. ¿Qué sujetos históricos se relacionan con los acontecimientos en la película? 5. ¿El acontecimiento central se narra a partir de una o varias tramas? ¿Cuál es el punto de convergencia entre ellas? 6. ¿Se muestra en la película una transformación social como resultado del acontecer? 7. ¿Cuáles son las fuentes históricas a las que recurre? ¿Las fuentes son explícitas o no visibles? 8. ¿A qué periodo de la historia de México refiere la película?
Conceptual	9. ¿Qué otras películas del cine mexicano realizadas antes del año 2000 abordan ese periodo o el acontecimiento tratado? 10. ¿Qué otras películas realizadas entre los años 2000 y 2017 abordan ese periodo o el acontecimiento tratado? 11. ¿Qué tipo de película histórica es? 12. ¿Los acontecimientos narrados son de carácter político? 13. ¿Se recupera en la película la acción colectiva como fundamento de la historia? 14. ¿El relato expresa la discontinuidad de la historia? 15. ¿Cómo se evidencian en la película los núcleos de tensión presentes en la historia? 16. Forma en que se percibe en la trama histórica: • Causas materiales • Fines • Azar 17. ¿La forma en que se construye el tema histórico genera un efecto de pretensión de verdad?
Simbólico	18. ¿Cómo se vinculan en la película el pasado y el presente? 19. ¿Cómo se expresa en la ficción la dinámica social del momento histórico? 20. ¿Se expresa en la ficción la dinámica social del momento en que se recibe la película?
Sintomático	21. ¿La película legitima o critica la visión dominante de la historia? ¿De qué manera lo hace? 22. ¿Cuál es el aporte de la película en cuanto a la explicación del hecho histórico?

Narración cinematográfica	
Nivel	**Reactivos**
Referencial	23. ¿Cuáles son las unidades narrativas que integran el argumento en la película? 24. ¿Qué personajes desencadenan la acción? 25. ¿Cuál es la motivación de estos personajes? 26. ¿Qué expectativas pretende generar en el espectador la película? 27. ¿Cuáles son los rasgos de estos personajes? 28. ¿Los personajes se presentan de manera directa o se recurre a un narrador? 29. ¿Cómo se construye el argumento con relación al tiempo? 30. ¿Cuál es la duración de la historia y del argumento? 31. ¿La película recurre a la frecuencia temporal? 32. ¿Cómo se construye el argumento con relación al espacio? 33. ¿Qué se expone al inicio del argumento? 34. ¿Cuál es el clímax del argumento? 35 ¿Cuál es el final del argumento? 36. ¿El esquema de desarrollo es claro?
Conceptual	37. ¿Cómo se expresa en la película la discontinuidad narrativa? 38. ¿Cuál es el modelo de desarrollo utilizado en la construcción de la narración? 39. ¿Con qué grado de alcance se construye la narración? 40. ¿Con qué grado de profundidad se construye la narración? 41. Si en la forma narrativa hay repetición ¿cómo se expresa? 42. Si en la forma narrativa hay diferencia ¿cómo se expresa? 43. ¿La forma narrativa muestra unidad o desunión?
Simbólico	44. ¿Cuál es el género cinematográfico de la película? 45. ¿La película incluye elementos no diegéticos sobresalientes?
Sintomático	46. ¿En qué radica la novedad u originalidad de la película? 47. ¿Se puede considerar una película compleja? 48. Elementos extracinematográficos: (lema, financiamiento, distribución, premios) 49. ¿Cuál es la posición del cineasta dentro del ámbito cinematográfico mexicano? 50. Ficha técnica de la película

Tradición	
Nivel	**Reactivos**
Referencial	51. ¿Cuál es la tradición central que aborda la película? 52 ¿Cuáles son los temas destacados en la película sobre esa tradición? 53. En contraposición a esa tradición, ¿qué tradición inventada presenta la película? 54. ¿Cuáles son los temas enfatizados en la película sobre la tradición inventada?
Conceptual	55. ¿La construcción de las tradiciones recupera la experiencia vivida? 56. ¿Qué papel juega el azar en la construcción de las tradiciones? 57. ¿El discurso de las tradiciones expresa conformismo o rebelión? 58. ¿Qué otras películas del cine mexicano de ficción abordan la tradición central de esta película? 59. ¿La forma en que se construyen las tradiciones facilita la comprensión del hecho histórico? 60. ¿El fundamento histórico de la película fortalece la comprensión de las tradiciones?
Simbólico	61. ¿De qué manera se expresa la ritualización o formalización de las tradiciones? 62. ¿En qué prácticas neotradicionales se retoman las tradiciones?
Sintomático	63 ¿Cómo se integró la tradición inventada a la vida social? 64. ¿Qué función cumple la tradición inventada? 65 ¿Cómo se problematiza el tema de las tradiciones en la cinta? 66. ¿Qué problemas irresueltos del desarrollo social expresa la tradición inventada? 67. ¿Cuáles son las condiciones que sustentan el uso o consolidación de las tradiciones? 68. ¿En la película se modernizan las tradiciones?

Anexo 3. Proceso de selección del corpus de investigación

En el periodo comprendido entre los años 2000 y 2017 se encontraron 36 largometrajes de ficción mexicanos referentes a temas históricos. Se observaron en un principio para tener una visión general sobre la perspectiva que plantean y poder seleccionar el *corpus* de investigación. Para el registro de ese análisis inicial se elaboró un breve formato preliminar denominado Guía de interpretación cinematográfica, cuyo objetivo era identificar la información básica que contienen. El formato se muestra a continuación.

Guía de interpretación cinematográfica preliminar

Nombre de Película	
Acontecimientos	
Sujetos históricos	
Vínculo pasado y presente	
Tradiciones	
Problematización	
Líneas narrativas	
Experiencias de vida	
Azar	
Género de cine	
Factores extra cinematográficos	Director: Lema: Clasificación: Financiamiento:

Después, a partir de los lineamientos teóricos se definieron criterios de elección del *corpus*: el primero fue considerar cintas que aborden tradiciones diferentes. Fue necesario clasificar la filmografía conforme al enfoque de múltiples tradiciones, considerando la que aparentemente predomina en ella, ya sea que su tratamiento la refuerce, interrogue, refute o ironice. Tal ordenamiento se encuentra en la tabla siguiente. Otros criterios utilizados fueron: que aborde acontecimientos y etapas históricas distintas; que tenga una forma narrativa discontinua y compleja; que sean películas de directores diferentes y, finalmente se eliminaron algunas por saturación. Se elaboró una rejilla concentrando tal información.

La elección final fueron cinco películas donde es posible distinguir la construcción de una trama histórica, una narración de ficción y la reconstrucción de tradiciones, conforme al marco teórico y metodológico. En la tabla aparecen marcadas en color las opciones que integran el *corpus* de investigación.

Ordenamiento de la filmografía según la tradición que refiere	
Película	Tradición enfatizada
Su alteza serenísima *Zapata el sueño del héroe* *Padre Pro* *Desierto adentro* *Arráncame la vida* *Hidalgo: la historia jamás contada* *Marcelino, pan y vino* *Morelos* *La cebra* *Matar extraños* *Cinco de Mayo: la Batalla* *Apasionado Pancho Villa* *Huérfanos* *Epitafio* *Los crímenes de Mar del norte*	Inventada
El tigre de Santa Julia *El atentado*	Bandolerismo social
El violín *Corazón del tiempo* *Las armas* *La carga*	De la guerrillera
Cuentos de hadas para dormir cocodrilos Las vueltas del citrillo *Erendira Ikikunari* *El charro Juárez* *Chicogrande* *Cementerio de papel* *Revolución* *El baile de San Juan* *Los últimos cristeros* *Las paredes hablan* *Ciudadano Buelna* *La habitación*	De la gente común
¿De qué lado estás? *Borrar de la memoria* *Tlatelolco, verano del 68*	Del movimiento estudiantil Estudiantil

Las películas elegidas se sometieron a análisis de acuerdo a la versión final de la Guía de interpretación cinematográfica, que se encuentra más adelante. El

orden de la información seguido aquí es el utilizado al elaborar los ensayos, donde los niveles de significación se separan por subtítulos. Aunque en ocasiones las particularidades de una cinta obligaron a introducir variaciones, pues no es posible ajustar lo cinematográfico a un modelo predeterminado.

Guía de interpretación cinematográfica

Película: _____

Nivel de significación referencial
1. ¿Cuál es el acontecimiento central que narra la película? 2. ¿Qué otros acontecimientos relata? 3. ¿Cuál es su relación con el acontecimiento central? 4. ¿Qué sujetos históricos se relacionan con los acontecimientos en la película? 5. ¿El acontecimiento central se narra a partir de una o varias tramas? ¿Cuál es el punto de convergencia entre ellas? 6. ¿Se muestra en la película una transformación social como resultado del acontecer? 7. ¿Cuáles son las fuentes históricas a las que recurre? ¿Las fuentes son explícitas o no visibles? 8. ¿A qué periodo de la historia de México refiere la película?
9. ¿Cuáles son las unidades narrativas que integran el argumento en la película? 10. ¿Qué personajes desencadenan la acción? 11. ¿Cuál es la motivación de estos personajes? 12. ¿Qué expectativas pretende generar en el espectador la película? 13. ¿Cuáles son los rasgos de estos personajes? 14. ¿Los personajes se presentan de manera directa o se recurre a un narrador? 15. ¿Cómo se construye el argumento con relación al tiempo? 16. ¿Cuál es la duración de la historia y del argumento? 17. ¿La película recurre a la frecuencia temporal? 18. ¿Cómo se construye el argumento con relación al espacio? 19. ¿Qué se expone al inicio del argumento? 20. ¿Cuál es el clímax del argumento? 21 ¿Cuál es el final del argumento? 22. ¿El esquema de desarrollo es claro?
23. ¿Cuál es la tradición central que aborda la película? 24. ¿Cuáles son los temas destacados en la película sobre esa tradición? 25. En contraposición a esa tradición, ¿qué tradición inventada presenta la película? 26. ¿Cuáles son los temas enfatizados en la película sobre la tradición inventada?
Nivel de significación conceptual
27 ¿Qué otras películas del cine mexicano realizadas antes del año 2000 abordan ese periodo o el acontecimiento tratado? 28. ¿Qué otras películas realizadas entre los años 2000 y 2017 abordan ese periodo o el acontecimiento tratado? 29. ¿Qué tipo de película histórica es? 30. ¿Los acontecimientos narrados son de carácter político? 31. ¿Se recupera en la película la acción colectiva como fundamento de la historia? 32. ¿El relato expresa la discontinuidad de la historia? 33. ¿Cómo se evidencian en la película los núcleos de tensión presentes en la historia? 34. Forma en que se percibe en la trama histórica: Causas materiales Fines Azar 35. ¿La forma en que se construye el tema histórico genera un efecto de pretensión de verdad?

36. ¿Cómo se expresa en la película la discontinuidad narrativa? 37. ¿Cuál es el modelo de desarrollo utilizado en la construcción de la narración? 38. ¿Con qué grado de alcance se construye la narración? 39. ¿Con qué grado de profundidad se construye la narración? 40. Si en la forma narrativa hay repetición ¿cómo se expresa? 41. Si en la forma narrativa hay diferencia ¿cómo se expresa? 42. ¿La forma narrativa muestra unidad o desunión?
43. ¿La construcción de las tradiciones recupera la experiencia vivida? 44. ¿Qué papel juega el azar en la construcción de las tradiciones? 45. ¿El discurso de las tradiciones expresa conformismo o rebelión? 46. ¿Qué otras películas del cine mexicano de ficción abordan la tradición central de esta película? 47. ¿La forma en que se construyen las tradiciones facilita la comprensión del hecho histórico? 48. ¿El fundamento histórico de la película fortalece la comprensión de las tradiciones?
Nivel de significación simbólico
49. ¿Cómo se vinculan en la película el pasado y el presente? 50. ¿Cómo se expresa en la ficción la dinámica social del momento histórico? 51. ¿Se expresa en la ficción la dinámica social del momento en que se recibe la película?
52. ¿Cuál es el género cinematográfico de la película? 53. ¿La película incluye elementos no diegéticos sobresalientes?
54. ¿De qué manera se expresa la ritualización o la formalización de las tradiciones? 55 ¿En qué prácticas neotradicionales se retoman las tradiciones?
Nivel de significación sintomático
56. ¿La película legitima o critica la visión dominante de la historia? ¿De qué manera lo hace? 57. ¿Cuál es el aporte de la película en cuanto a la explicación del hecho histórico?
58. ¿En qué radica la novedad u originalidad de la película? 59. ¿Se puede considerar una película compleja? 60. Elementos extracinematográficos: (lema, financiamiento, distribución, premios) 61. ¿Cuál es la posición del cineasta dentro del ámbito cinematográfico mexicano? 62. Ficha técnica de la película
63 ¿Cómo se integró la tradición inventada a la vida social? 64. ¿Qué función cumple la tradición inventada? 65. ¿Cómo se problematiza el tema de las tradiciones en la cinta? 66. ¿Qué problemas irresueltos del desarrollo social expresa la tradición inventada? 67. ¿Cuáles son las condiciones que sustentan el uso o consolidación de las tradiciones? 68. ¿En la película se modernizan las tradiciones?

Índice de cuadros y figuras

	Página
Cuadro 1. Acercamiento a la historia	40
Cuadro 2. Acercamiento a la tradición	71
Cuadro 3. Interferencias entre cine e historia	84
Figura 1. Narración en una película	94
Cuadro 4. Filmografía por Periodos históricos	120
Cuadro 5. Cine histórico de ficción que refiere al México Antiguo	121
Cuadro 6. Cine histórico de ficción que refiere al Virreinato	123
Cuadro 7. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XIX. Independencia de México	125
Cuadro 8. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XIX. Primera intervención francesa	126
Cuadro 9. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XIX. Guerra de Estados Unidos contra México	126
Cuadro 10. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XIX. La Reforma	127
Cuadro 11. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XIX. Segunda intervención francesa	128
Cuadro 12. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XIX. Porfiriato	130
Cuadro 13. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX. Revolución Mexicana	132
Cuadro 14. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX. México Posrevolucionario	136
Cuadro 15. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX. Guerra Cristera	138
Cuadro 16. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX. Segunda Guerra Mundial	139
Cuadro 17. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX. Movimiento de 1968	140
Cuadro 18. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX. Guerra sucia	142
Cuadro 19. Cine histórico de ficción que refiere al Siglo XX. Movimiento Zapatista	143
Cuadro 20. Cine histórico de ficción que refiere a varios periodos históricos	144
Cuadro 21. Tradición inventada	151
Cuadro 22. Tradiciones populares	154
Cuadro 23. Cine histórico de argumento en la tradición del nacionalismo (silente)	162
Cuadro 24. Cine histórico de ficción en la tradición del nacionalismo	168
Cuadro 25. Cine histórico de ficción en la tradición popular	173
Cuadro 26. Cine histórico de ficción en la tradición política – social	178
Cuadro 27. Cine histórico de ficción en la tradición de la crisis	182
Cuadro 28. Cine histórico de ficción en la tradición del Nuevo cine	185
Cuadro 29. Tradiciones del cine histórico mexicano	187
Cuadro 30. Cine histórico de ficción en la tradición de reinvención	196

Referencias

Aguilar Camín Héctor. 1993. “Notas sobre nacionalismo e identidad nacional”. *Nexos*, 1 de julio de 1993. En https://nexos.com.mx.

Aguirre Ioel. 2019. “En México persisten 19 grupos guerrilleros: Fritz Glockner, entrevista con el historiador”. Publicada el 13 de octubre de 2019 en Newsweek México. En: newsweekespanol.com/2019/10/en-mexico-persisten-grupos-guerrilleros-fritz-glockner

Allen Robert C. y Gomery Douglas. 1995. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós

Arriarán Samuel. 2007. “Historia y hermenéutica”. *Mundialización y diversidad cultural*, Tarrío María, Comboni Sonia y Quintana Roberto (coords.). México: UAM

Aurrecoechea, Juan Manuel. 2004. *El episodio perdido: Historia del cine mexicano de animación*. México: Cineteca Nacional

Aviña Rafael. 2004. *Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano*. México: Cineteca Nacional-Océano

Avitia Hernández Antonio. 2006. *La narrativa de las Cristiadas: Novela, cuento, teatro, cine y corrido de las rebeliones cristeras*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Humanidades. México: UAMI.

Ayala Blanco Jorge. 2017. *La lucidez del cine mexicano*. México: UNAM

_____ . 2017a. *La madurez del cine mexicano*. México: UNAM

_____ . 2016. *La* kátharsis *del cine mexicano*. México: UNAM

_____ . 2013*. La ilusión del cine mexicano*. México: Océano

_____ . 2011. *Sobre la justeza del cine mexicano*. México: UNAM

_____ . 2006. *La herética del cine mexicano*. México: Océano

_____ . 2004. *La grandeza del cine mexicano*. México: Océano

_____ . 2003. *El cine actual: desafío y pasión*. México: Océano

_____ . 2002. *El cine, juego de estructuras*. México: Conaculta

_____ . 2001. *La fugacidad del cine mexicano*. México: Océano

_____ . 1996. *La eficacia del cine mexicano*. México: Grijalbo

_____ . 1991. *La disolvencia del cine mexicano: entre lo popular y lo exquisito*. México: Grijalbo

_____ . 1988. *A salto de imágenes: algunos estilos cinematográficos a principios de los 80s*. México: Posada

_____ . 1986. *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*. México: Posada

_____ . 1986a. *La condición del cine mexicano*. *(1973-1985)*. México: Posada

_____ . 1985. *La aventura del cine mexicano*. *1931- 1967*. México: Posada

_____ y Amador María Luisa. 2011. *Cartelera cinematográfica 1912-1989*. México: UNAM

Benjamin Walter. 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Itaca

_____ . 1989. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus

Bolívar Meza. 2006. *La construcción de la alternancia política en México*. México: IPN.

Bordwell David. 1995. *El significado del film: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós

_____ y Kristin Thompson. 2003. El arte cinematográfico. México: McGraw-Hill

Burke Peter. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica

_____ . 1997. *Historia y teoría social*. México: Instituto Mora

_____ . 1996. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad

Burton-Carvajal Julianne. 2002. *Matilde Landeta, hija de la Revolución*. México: Conaculta-Imcine

Camarero Gloria, de las Heras Beatriz y Vanessa de Cruz, eds. 2008. *Una ventana indiscreta: La historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC

Caparrós Lera José María. 2004. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza editorial.

_____ . 1990. "El film de ficción como testimonio de la Historia". *Historia y Vida* No. 58, extra: El cine Histórico. Barcelona: Mundo revistas

Carro Nelson. 1984. *El cine de luchadores*. México: Cineteca Nacional

Castañeda Álvarez Ulises. 2017. *Fernando de fuentes, el poeta que inició la época de Oro del cine mexicano*. En Crónica, 25 de marzo de 2017. Disponible en Cronica.com.mx. Consulta: noviembre de 2019.

Cazals Felipe. 2012. *4 guiones para cine*. México: UNAM

Cazés Menache Daniel. 2008. "La universidad en los procesos de democratización". *Sociológica* No. 68, Vol. 23, septiembre-diciembre 2008. México: UNAM Azcapotzalco

Cid Jurado Alfredo. 2013. "Ficción en la historia, en la televisión y el cine del Bicentenario". Revista *SituArte*, septiembre18.

Ciuk Perla, coord. 2000. *Diccionario de directores del cine mexicano. 530 realizadores: biografías, testimonios y fotografías*. México: Conaculta-Cineteca Nacional

Clío. s/f. *Historia general del cine mexicano*. 1896-1997.

Colegio de la Frontera Norte. 2018. "Movimientos estudiantiles en México, entrevista con el Dr. Miguel Olmos". Publicada en el sitio web del Colef México el 24 de mayo de 2018. En: https://www.colef.mx/estemes/movimientos-estudiantiles-en-mexico/

Costa Antonio. 1986. *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós

Costa Paola. 1988. *La apertura cinematográfica. México 1970-1976*. México: Cotsa

Crusells Magí y Robert A. Rosenstone. 1997. "Entrevista con Robert A. Rosenstone". *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, No. 18. En https://www.jstor.org/stable/27752916

Chion Michel. 1993. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós

_____ . 1997. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós

Dávalos Orozco Federico. 1996. *Albores del cine mexicano*. México: Clío

_____ y Ciuk Perla. 2011. *Diccionario del Cine Iberoamericano*. España, Portugal y América. Tomo 5. España: Sociedad General de Autores

_____ y Vázquez Bernal Esperanza. 1985*. Filmografía general del cine mexicano, 1906-1931*. México: Universidad Autónoma de Puebla

De Certau Michael. 1972. "Una epistemología en transición: Paul Veyne", en *Historia y Grafía* No. 51, revista electrónica, 2018. México: Universidad Iberoamericana.

De la Peza Carmen, Zires Margarita y Zavala Lauro (coord.).1998. El cine y la memoria: ficción e historia, número monográfico. *Versión. Estudios de Comunicación y Política* No.8. México: UAMX.

De la Vega Alfaro Eduardo. 2012. *La revolución traicionada: dos ensayos sobre literatura, cine y censura*. México: UNAM-CUEC

_____. 2010. “La Independencia en tres ‘fantasías históricas cinematográficas’”. En *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*. Ángel Miquel (Coord.*)*. México: Cineteca Nacional

_____ . 2000. *Microhistorias del cine en México*. México: UNAM-IMCINE-UdeG

_____ . 1997. *Del muro a la pantalla: S.M.Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. México: Universidad de Guadalajara

_____ . 1987. *Juan Orol*. México: Universidad de Guadalajara, IMCINE

De los Reyes Aurelio(coord.). 2016. *Miradas al cine mexicano*. México: IMCINE

_____ . 2014. *Sucedió en Jalisco o los cristeros. Cine y sociedad en México, 1896-1930*. III. México: UNAM

_____ . 2013. *Orígenes del cine en México. 1896-1900*. México: FCE

_____ . 2011. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas

_____ . 2006. *El nacimiento de ¡Qué viva México!* México: UNAM

_____ . 2002. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1931*. México: UNAM

_____ . 1994. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*. México: UNAM

_____ . 1993. *Bajo el cielo de México. Cine y sociedad en México, 1896-1930*. II. México: UNAM

_____ .1992. *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución*. México: UNAM-Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana

_____ . 1986. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*. México: UNAM

_____ . 1981. *Vivir de sueños. Cine y sociedad en México, 1896-1930*. I. (1896-1920). México: UNAM

Diario Oficial de la Federación. 2013. *Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018*. Publicado el 20 de mayo de 2013. México: Secretaría de Gobernación

_____ . 2007. *Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012*. Publicado el 31 de mayo de 2007. México: Secretaría de Gobernación

_____ . 2006. *Comisión Organizadora de la Conmemoración del Bicentenario del inicio del movimiento de Independencia Nacional y del Centenario del inicio de la Revolución Mexicana*. Publicado el 16 de junio de 2006. México: Secretaría de Gobernación

_____ .2001. *Plan Nacional de Desarrollo 2001-2006*. Publicado el 30 de mayo de 2001. México: Secretaría de Gobernación

Eisenstein Sergei. 2006. *La forma del cine*. México: Siglo XXI

Esparza Oteo Torres. 2010. “La radio en la construcción del nacionalismo”. *Pensar el futuro en México*. Colección Conmemorativa de las revoluciones centenarias. México: UAM

Ferro Marc .2008. *El cine, una visión de la historia*. España: Akal

_____. 2005. ¿A quién le pertenecen las imágenes? *Revista Istor*. Año V, número 20. México: CIDE/ Editorial Jus

_____. 2003. *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. México: Siglo XXI

_____. 1980. *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili

_____. 1991. Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. Conferencia pronunciada en francés, bajo el título de "Histoire et non-Histoire, sous leur forme savante, romanesque ou cinématographique", en las VI Jornades d' Història i Cinema de la Universidad de Barcelona. *Film-Historia*, Vol. I, No.1. Barcelona: Universitat de Barcelona

Fernández Poncela Ana María. 2012. “Un balance de los bicentenarios: memorias, imaginarios, significados, identidades y turismo”. *Boletín Americanista*, n° 65. España: Universidad de Barcelona

_____ . 2012a. “De un pasado heroico e iluminado a un futuro imaginario y luminoso: Las celebraciones del Bicentenario en América Latina”. *Pasos. Revista de Turismo y patrimonio*, vol.10, n°1. Universidad de la Laguna, Tenerife.

Flores Zavala Marco Antonio. 2014. *Antes de la batalla; referencias sobre el acontecer en la vetusta ciudad de Zacatecas*. México: Conaculta

Florescano Enrique. 2004. *Historia de las historias de la nación mexicana*. México: Taurus

_____ . 2001. *El nuevo pasado mexicano*. México: Cal y Arena

_____ . 1998. *La bandera mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica Zacatecas. Agosto de 1910-junio de 1914. México: Conaculta

Foucault Michel. 2010. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI

Galindo Pérez José María. 2017. “Una redescripción del cine histórico”. *Escenarios del cine histórico*, V Congreso Internacional de Historia y Cine. España: Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología

García Benítez Carlos. 2017. *Pantallas transnacionales*. México: IMCINE

García Gutiérrez Gustavo. 1998. “Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano”. *Versión. Estudios de Comunicación y Política* No.8, número monográfico El cine y la memoria: ficción e historia, coordinado por De la Peza Carmen, Zires Margarita y Zavala Lauro. México: UAMX

_____ . 1978. *El cine biográfico mexicano*. Tesis para titularse en la Licenciatura de Periodismo y Comunicación Colectiva, documento no publicado. México: UNAM.

García Riera Emilio. 1992. *Historia Documental del cine mexicano*. I-XVII. México: UdeG

_____ . 1986. *Historia del cine mexicano*. México: SEP

Garibay Ricardo. 2004. *Obras reunidas*. *Teatro y cine*. IX. México: Océano-Conaculta

Glockner Fritz. 2019. *Los años heridos. La historia de la guerrilla en México 1968-1985*. México: Planeta

_____. 2007. *Memoria Roja. Historia de la guerrilla en México 1943-1968*. México: Cegal

Godard Jean-Luc. 2007. *Historias del cine*. Buenos Aires: Caja negra.

Gómezjara Francisco y Selene de Dios Delia. 1973. *Sociología del cine*. México: SEP

González Navarro. 2010. *Las huelgas textiles en el Porfiriato*. México: Unam.

González Vargas Carla. 2006. *Los Rutas Del Cine Mexicano Contemporáneo 1990 – 2006*. México: IMCINE

Gubern Román. 1969. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama

Jablonska Aleksandra. 2009. *Cristales del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*. México: UPN

Hall Stuart. 2010. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Envión editores.

Hobsbawm Erick. 2013. *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona: Planeta

_____. 2011. *Bandidos*. Barcelona: Crítica

_____. 2000. *Entrevista sobre el siglo XXI*. Barcelona: Crítica

_____. 2000a. “Historia y mitos nacionales”, discurso publicado en *Nexos*, 1 de abril. México: Nexos

_____. 1999. *Sobre la historia*. Barcelona: Critica

_____. 1998. *Historia del siglo XX.* Buenos Aires: Crítica

_____. 1991. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica

_____. 1978. *Revolucionarios*. Ensayos contemporáneos. Ariel: España

_____ y Terence Ranger, eds. 2012. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica

Hueso Montón Ángel Luis. 1998. El cine y el siglo XX. España: Ariel

Imcine. 2019. *Anuario estadístico de cine mexicano 2018*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía

_____. 2018. *Anuario estadístico de cine mexicano 2017*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía

_____. 2017. *Anuario estadístico de cine mexicano 2016*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía

_____. 2016. *Anuario estadístico de cine mexicano 2015*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía

_____. 2015. *Anuario estadístico de cine mexicano 2014*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía

_____. 2014. *Anuario estadístico de cine mexicano 2013*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía

_____. 2013. *Anuario estadístico de cine mexicano 2012*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía

_____. 2012. *Anuario estadístico de cine mexicano 2011*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía

_____. 2011. *Anuario estadístico de cine mexicano 2010*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía

INAH. 1996. *A cien años del cine en México*. México: Imcine-INAH

Kracauer Siegfried. 1996. *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.

_____ . 1987. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós

Leal Juan Felipe. 2012. *El documental nacional de la revolución mexicana: 1915-192*. México: Juan Pablos Editor

_____ . 2002. *Anales del cine en México, 1895-1911: 1897: los primeros exhibidores y camarógrafos nacionales*. México: Casa Juan Pablos

_____. 1997. *La revolución mexicana en el cine nacional*. Filmografía 1911-1917. México: UPN

_____. 1994. *El arcón de las vistas: cartelera del cine en México, 1896-1910*. México: UNAM

_____. 1993. *Vistas que no se ven: filmografía mexicana, 1896-1910*. México: UNAM

_____ y Flores Carlos Arturo. 2004. *Cartelera del cine en México, 1904-1911*. México: Voyeur-Eón

Leduc Paul y Tovar Juan. 1992. *Reed. México Insurgente*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

León - Portilla Miguel. 2005. *Francisco Tenamaztle. Primer guerrillero de América defensor de los Derechos Humanos*. México: Planeta

Lusnich Ana Laura, Piedras Pablo y Silvana Flores. 2014. *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires: Imago Mundo

Marsiske Renate. 2015. “Los estudios de la Reforma Universitaria en América Latina: ¿una generación?”. *Movimientos estudiantiles en la historia de América Latina IV*, coord. Renate Marsiske. México: UNAM

Martínez Gil Fernando. 2013. “La historia y el cine: unas amistades peligrosas?”. *Vínculos de Historia* #2.

Meyer Eugenia, coord. 1986. *Testimonios para la historia del cine mexicano 1*. México: Cineteca Nacional

Miquel Rendón Ángel. 2013. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México, 1910-1916*. México: Filmoteca de la UNAM.

_____**.** 2010ª. *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*. México: Cineteca Nacional

_____**.** 2010. *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cin*e**.** México: Cineteca Nacional-Imcine

_____. 2005. *Acercamientos al cine silente mexicano*. México: UAEM

_____ y Zavala Lauro. 2006. “El placer de leer cine. 25 años de libros sobre cine en México (1980-2005)”. *Tierra adentro* #141, Número monográfico El placer de ver cine. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

_____ Pick Zuzana M. y De la Vega Alfaro Eduardo. 2004. *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Mitry Jean. 1978. *Estética y psicología del cine. Volumen I. Las estructuras*. España: Siglo XXI

_____. 1998. *Estética y psicología del cine. Volumen II. Las formas.* España: Siglo XXI

Moloeznick Marcos Pablo. 2008. “Insurgencia y contraguerrilla durante la guerra de intervención francesa en México (enseñanzas para la doctrina de guerra mexicana)”. *Revista del CESLA*, núm. 11. En http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243316550010.

Montemayor Carlos. 1999. *La guerrilla recurrente*. México: Debate

Monterde José Enrique. 1986. *Cine, Historia y Enseñanza*. Barcelona: Laia

Montero Díaz Julio y Paz Rebollo María Antonia. 1995. *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda.* España: Editorial Complutense

Monsiváis Carlos. 2000. *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama

Moreno Doris. 2004. *La invención de la inquisición.* Fundación Carolina. Centro de estudios Hispánicos e Iberoaméricanos. Madrid: Marcial Pons Historia

Morin Edgar. 2001. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós

Nadi Aída. 2010. “Novela y atentado: El expediente del atentado (2007) de Álvaro Uribe”. *Revista de Literatura História e Memória*. VI, 8, Unioste. En http://e-revista.unioeste.br

Ortiz Garza José Luis. 1989. *México en Guerra*. México: Planeta

Oubiña David, comp. 2003. *Godard Jean-Luc. El pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoires(s) du cinema*. Buenos Aires: Paidós

Padilla Tanalís. 2017. *El campesinado y su persistencia en la actualidad mexicana*. México: FCE

_____ . 2015. *Después de Zapata. El movimiento jaramillista y los orígenes de la guerrilla en México (1940-1962).* México: Akal.

Pelayo Alejandro. 2012. *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta.* México: Conaculta

Peredo Castro Francisco. 2011. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: UNAM

Pérez Anzaldo Guadalupe. 2014. *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI*. México: Eon.

Pérez Cruz José Enrique. 2007. *Las luchas estudiantiles en México, 1901-1980*. México: Itaca

Pérez Monfort Ricardo. 2015. México contemporáneo 1808-2014, Tomo 4. La Cultura. México: Colmex-FCE

_____ . 2008. *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México 1850-1950*. México: Ciesas

_____ . 2008a. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX*. México: Ciesas

_____ . 1994. *Estampas de nacionalismo popular mexicano*. México: Ciesas-Conaculta

Pérez Turrent Tomás. 1984. *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso. La historia, la filmación, el guión*. México: Universidad Autónoma de Puebla

Poloniato Alicia. 2004. *Cine y comunicación*. México: Trillas

Quezada Mario A, comp. 2005. *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*. México: UNAM

Ramírez Aznar Gabriel. 1994. *Miguel Contreras Torres, 1899-1981*. México: Universidad de Guadalajara

_____. 1989. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca nacional

Revueltas José. 1965. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: Era

Ricoeu Paul. 2007. *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI

Robles Xavier y Ortega Guadalupe. 1995. *Rojo Amanecer*. México: Ediciones El Milagro

Rodríguez Cruz Olga. 2000. *El 68 en el cine mexicano*. México: Lupus Inquisidor

Rodríguez Fraile Javier. 2001. *Música, cine e historia*. España: Badajoz

Rodríguez Hilario. 2006. *El cine bélico. La guerra y sus personajes*. Barcelona: Paidós

Rosenstone Robert A. 2014. *La Historia en el Cine: el Cine en la Historia.* Madrid: Rialp.

_____. 2013. *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Chile: Universidad Finis Terrae

_____. 2005. "La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla". *Revista Istor*. Año V, número 20. México: CIDE/ Editorial Jus

Saavedra Luna Isis. 2016. *Cuando el western cruzó la frontera. Un acercamiento transdisciplinario*. México: UAM

_____ __. 2009. *Entre la ficción y la realidad: Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*. México: UAM

Sadoul Georges. 2004. *Historia del cine mundial.* México: Siglo XXI

Sánchez- Biosca Vicente. 2006. *Cine de historia, cine de memoria: La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra

Sánchez Noriega José Luis, coord. 2011. *Historia del cine en películas 1970-1979*. Bilbao: Mensajero

_____, coord. 2009. *Historia del cine en películas 1980-1989*. Bilbao: Mensajero

_____, coord. 2007. *Historia del cine en películas 1990-1999*. Bilbao: Mensajero

_____, coord. 2000. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós

Santiago Aparicio Eliud y García González David. 2014. “La guerra de guerrillas: un arma de dos filos en la Guerra de 1847. Documentos del Tribunal Superior de Justicia, Distrito Federal”. *Signos históricos*, No. 32, julio- diciembre. México: UAM Iztapalapa.

Serralde Ruíz José María. 2013.*Música, músicos y cine en México, miradas hacia una historia posible*. México: UNAM. Documento no publicado. En: www.posgrado.unam.mx/musical/div/cursos_eventos/2017/MiradasSerralde.pdf

Sheridan Guillermo. 1994. *Cabeza de Vaca.* México: Ediciones El Milagro

Sogem. 1994. *La sombra del caudillo, una película de Julio Bracho basada en la novela de don Martín Luis Guzmán*. Primera copia. México: Sociedad General de Escritores de México

Sorlin Pierre. 1991. “Historia del cine e historia de las sociedades”. *Film-Historia*, Vol. I, No.2. Fundación Dialnet: Universidad de la Rioja.

_____. 1985. *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. México: FCE

Vázquez Mantecón Álvaro. 2008. *Memorial del 68.* México: Turner

Veyne Paul. 1984. *Cómo se escribe la historia. Ensayo de epistemología*. Madrid: Fragua

Vidal Bonifaz Rosario. 2010. *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*. México: Porrúa

Viñas Moisés. 2005. *Índice cronológico del cine mexicano (1896-1992).* México: UNAM

_____. 1987. *Historia del cine mexicano*. México: UNAM - Unesco

Wehr Christian. 2016. *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert

Zunzunegui Santos. 1996. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós