

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

Itinerarios de los símbolos de la nación mexicana en el cine contemporáneo.

García Benítez Carlos.

Cita:

García Benítez Carlos (2013). *Itinerarios de los símbolos de la nación mexicana en el cine contemporáneo. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/907>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 105

Título de la Mesa Temática: Historia y cine: imaginando nación, identidad y mitos

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Zulema Marzorati / Tzvi Tal

TÍTULO DE LA PONENCIA:

**ITINERARIOS DE LOS SÍMBOLOS DE LA NACIÓN MEXICANA
EN EL CINE CONTEMPORÁNEO**

Apellido y Nombre del/a autor/a: Carlos García Benítez

Pertenencia institucional: Universidad Nacional Autónoma de México

Correo electrónico: cargarbez@yahoo.com.mx

ITINERARIOS DE LOS SÍMBOLOS DE LA NACIÓN MEXICANA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Carlos García Benítez

Universidad Nacional Autónoma de México

cargarbez@yahoo.com.mx

Sin duda uno de los procesos fundamentales en la historia reciente de la humanidad ha sido la construcción de los estados nacionales, cuyo auge irrumpe en el siglo XIX, se vigoriza en el XX y sus efectos marcan evidentemente gran parte de los acontecimientos del siglo XXI. Para el teórico Benedict Anderson la nación como constructo cultural se puede definir como “(...) una comunidad política imaginada e imaginada como inherentemente limitada y soberana (...) es imaginada porque aun los miembros de la nación (...) no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1991: 23). Desde este punto de vista, la articulación de la nación se postula con una serie de medidas que la hacen posible, por ejemplo: en las normas legales, en los documentos políticos, en los trazos de la geografía, en la conservación de la historia, en la preservación de las lenguas o en la formulación de planes educativos. En suma, relatar la nación significa ir la construyendo.

En este sentido hacer la nación, también ha significado fundarla desde el plano de las representaciones, al respecto el historiador Roger Chartier (1992) sostiene que el mundo de las ideas, para hacerse efectivo, tiene que prolongarse en el plano de las representaciones, para volverse así asequibles y comunicables. En el fenómeno que nos ocupa, éste ha sido un ámbito pleno y vigoroso; es decir, la idea de nación es imposible sin un caudal simbólico que ayude a comprenderla, Bronislaw Baczko al respecto sostiene la importancia de apelar a los repertorios simbólicos para fundar a la nación, y sostiene que “(...) el advenimiento del Estado-nación, no puede ocurrir sin ciertas condiciones simbólicas, a saber: (...) banderas, escarapelas, condecoraciones, himnos nacionales, etcétera” (1984: 15).

Estos principios para explicar el caso de la construcción de la nación mexicana no resultan ajenos, en especial durante la primera mitad del siglo pasado, cuando estuvo vigente uno de sus proyectos más ambiciosos para hacer la nación mexicana, impulsado por la necesidad del poder político de ordenar y homogenizar al país, luego de la vorágine revolucionaria de

1910. Y en efecto, como parte del dispositivo ideológico-legitimador, que impulsó la élite mexicana en el poder para proclamar a la nación, los discursos que apelaron al reconocimiento de “lo propio”, de la “mexicanidad”, fueron esenciales. Al reiterar esos mensajes, evidentemente, también se acuñaron “(...) las premisas identitarias sustantivas del nacionalismo: ‘los elementos naturales: la raza, el paisaje o la geografía; y culturales, referido sobre todo a las propias tradiciones que representaban, tanto un pasado como una historia, y un futuro nacionales comunes’” (Azuela, 2005: 89). La articulación y difusión de dichos discursos tuvieron eco en distintos ámbitos, de los cuales el de las expresiones artísticas no quedó excluido, por el contrario, este campo se mostró bastante dinámico en la confección de “lo mexicano”. En especial, durante la década de 1920, cuando la educación y las artes resultaron preponderantes en los planes nacionalistas de José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública, por aquellos años.

Auspiciar la producción de relatos y repertorios simbólicos que dieran cuenta de “lo propio”, contribuyó significativamente en la conformación de la identidad nacional mexicana, pues como asegura Néstor García Canclini: “La identidad es una construcción que se relata.(...) Los libros escolares y museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con que se formuló la Identidad (...) de cada nación y se consagró su retórica narrativa.” (1995: 107).

A los afanes de fundar estéticamente la nación, emprendidos desde las artes clásicas como la pintura, con el muralismo; la literatura, con las obras de la revolución mexicana; o la música, con las piezas de la corriente mexicanista —por citar algunos ejemplos—, se sumaron, años después otras fórmulas expresivas, entre ellas, el cine, cuyo papel para imaginar la nación resultó definitivo, pues como incluso se ha dicho: “Como medio por excelencia para contar historias, el cine estaba especialmente dotado para transmitir las narrativas proyectadas de naciones e imperios.” (Stam, 2002:17). Siendo así, no es difícil encontrar que en gran medida, los relatos de la nación hallaron una fructífera vía de difusión en el campo de la industria cultural, y entre ellos el de la cinematografía. Construir la nación desde las imágenes cinematográficas fue una práctica común en distintos países. Por lo pronto queremos proponer una reflexión en torno al cine mexicano. Como se sabe el cine mexicano en especial, el de la época de oro, catapultó muchos de los imaginarios que consolidaron el ideal de la nación mexicana, para ello, puso en escena en distintas películas

parte del universo simbólico de la nación, es decir: la bandera, el águila, los héroes del panteón histórico, o incluso aquellos espacios designados por el historiador Pierre Nora como los lugares de la memoria (es decir, los espacios históricos emblemáticos). Como mencionamos líneas atrás, las artes fueron un territorio propicio desde donde se comunicó el ideal nacionalista mexicano; con la llegada del cine dicha tendencia no fue distinta, por el contrario, las características propias de este medio brindaron las condiciones para “verdaderamente ver a la nación”. Si la literatura, la pintura y la fotografía habían, hasta cierto punto, capturado y fijado a la nación, el cine la puso en movimiento.¹

Banderas, héroes y lugares de la memoria en declive

El uso de los símbolos de la nación en el cine mexicano contemporáneo, no obstante, acusa otras posibilidades, alejadas incluso de la práctica que habitualmente tenían reservada. Señala Harry Pross que el poder de los símbolos no sólo reside en que son constructos que están en lugar de otra cosa, sino porque procuran un estado de confianza (1980: 61) pero que no están condenados a cumplir siempre la misma función, que de acuerdo con los intereses humanos, éstos también se modifican (Pross, 1980: 61). Acaso eso es lo que precisamente se pone de manifiesto en algunas películas mexicanas de los últimos años. Si bien durante la primera mitad del siglo XX el uso de los símbolos de la nación en distintos relatos oficiales formó parte del proyecto por hacer la patria, en los años siguientes la forma de utilizarlos se transformó ampliamente. Sin duda, la atmosfera de crisis en distintos ámbitos que experimentó la sociedad mexicana a partir de la segunda mitad del siglo pasado, puso en duda la credibilidad del ejercicio político del poder oficial, y la validez de sus optimistas proyectos de nación; el hecho impactó también en los relatos tradicionales que éste utilizó por décadas para legitimarse, discursos donde evidentemente los símbolos de la nación ocupaban un lugar importante.

Si bien éstos no perdieron su fuerza emblemática, sí fueron arrebatados al discurso oficial para articular otras historias, incluso aquellas que sirvieron para criticar el ejercicio del

¹ Entre algunos filmes que recrearon este ambiente nacionalista están: *Allá en el rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes; *Mexicanos al grito de guerra* (1943), de Ismael Rodríguez; *Pueblerina* (1949), de Emilio Fernández, o *Primero soy Mexicano* (1950), de Joaquín Pardavé.

poder político oficial. Acaso dos momentos clave de esto se ponen de manifiesto en la historia reciente del país: primero, en 1968, con el movimiento estudiantil universitario, pues por esos días parte del activismo de los jóvenes incluyó impugnar la política del Estado mexicano con pancartas, folletos y periódicos donde era frecuente ironizar con algunos símbolos de la nación mexicana (Debroise, 2006). El otro momento es el año de 1985,² cuando después de un terremoto que lastimó al país, la sociedad cuestionó el papel y la eficacia de las instituciones del gobierno para auxiliar a la población. “La incompetencia del gobierno para enfrentar de manera decisiva la emergencia llevó a que la sociedad actuara por sí misma. Esta situación fue el inicio de una movilización que se prolongó y se trasladó del problema original a otras arenas” (Meyer, 2010: 752). En el campo de las artes plásticas, este malestar se puso de manifiesto en especial con la llamada escuela neomexicanista (Eckman, 2010), cuya propuesta estética consistió, en parte, en criticar el papel del Estado poniendo en práctica una estrategia visual: ironizar con los símbolos de la nación.

En cierta forma esta impugnación simbólica que ocurrió en las artes visuales mexicanas, tuvo su propia manifestación en los discursos fílmicos hacia la década de 1990.³ Algunos ejemplos significativos quedan plasmados en cuatro cintas de la cinematografía mexicana contemporánea y de los que ahora nos ocupamos: *Vivir mata*, 2001, de Nicolás Echavarría; *El mago*, 2004, de Jaime Aparicio; *Batalla en el Cielo*, 2005, de Carlos Reygadas, y *El infierno*, 2010 de Luis Estada.

Vivir Mata (2001), película de Nicolás Echevarría, propone otros usos a los símbolos de la nación, en este caso con relación a los próceres de la patria. La historia de la película narra la relación que lleva una pareja: Silvia (Susana Zavaleta) y Diego (Daniel Jiménez Cacho),

² La década de 1980 marca un momento de una gran crisis económica, política y social para el país, hechos que marcaron ampliamente la debacle del proyecto del estado nación mexicano. Para Roger Bartra uno de los fenómenos que trajo consigo ese proceso fue la demanda de la sociedad civil mexicana por la “democracia en distintos ámbitos”, acaso entre ellos el de hacer uso de ciertos dispositivos simbólicos que el poder oficial había tomado como suyos (Roger Bartra, 1989:195).

³ Si bien la historia del cine mexicano da cuenta de algunos filmes que impugnan los relatos oficiales de la nación, incluidos la ironía con sus símbolos, por citar algunos: *El compadre Mendoza* (1933), de Fernando de Fuentes; *La sombra del caudillo* (1960), de Julio Bracho; *Calzoncín inspector* (1973), de Alfonso Arau; *Entre pancho Villa y una Mujer desnuda* (1995), de Sabina Berman los filmes que ahora presentamos nos resultan esenciales para lo que aquí planteamos.

cuya “fórmula de éxito” es mentirse mutuamente. Ella es locutora de radio, él artista plástico (pues hace viboritas de este material), por una confusión se conocen en el lobby de un hotel, tienen una fugaz relación amorosa y luego se dejan de ver. La película gira en torno a su reencuentro sentimental, mientras esto ocurre, varias secuencias recrean la convulsionada vida cotidiana que viven los personajes en la ciudad de México. En una de las secuencias, donde se muestra ese caos de vida cotidiana, hay una alusión a uno de los héroes de la nación, pero su imagen no se materializa en los soportes tradicionales, no se trata de un busto, una escultura, un grabado, una litografía, un mural o un cuadro, se trata de un anuncio publicitario. En una secuencia aparece Diego y un par de amigos en un auto, se estacionan para cargar gasolina, en eso la cámara en contrapicada toma un anuncio espectacular, de inmediato se reconoce la figura de Emiliano Zapata, trabajado en una especie de arte pop, pero debajo del prócer aparece el toque de irreverencia, pues lo acompaña la imagen de un zapato, en un juego obvio de palabras con el apellido del mítico héroe; el remate de este desplante simbólico lo da el texto del anuncio, a los clásicos epígrafes asociados a este héroe: “La tierra es de quien la trabaja” y “Tierra y libertad”, se le ha adaptado la frase: “Viva zapato”, para anunciar que el mismo está “Revolucionando al calzado”. Ante la sorpresa de Diego, uno de los artistas plásticos que lo acompaña confiesa la autoría del anuncio y divertido se jacta de la centellante imagen.

Pero si Zapata se ironiza desde ese nuevo soporte, el Benemérito de las Américas, experimenta una situación parecida. Luego de varias odiseas por consumir su encuentro, finalmente Silvia y Diego lo logran, para ello hacen una cita y ubican el lugar del encuentro: el sitio es un monumento, el cual se encuentra al oriente de la Ciudad de México, conocido como “La cabeza de Juárez”. La última secuencia de la película muestra este coloso, el manejo fílmico parece enaltecer el sitio, sin embargo, alejada de cualquier evidencia ideológico-colectiva, la imagen de Juárez, aquí es articulada en otra forma de reconocimiento, la de una simple localización geográfica: en ese sitio se ha dado cita la pareja para reconciliarse. “Desacralizada” y desprovista de alguna propuesta ejemplificadora, la imagen de Juárez, sirve de marco para prolongar una caótica relación de pareja. Si bien el lenguaje fílmico parece reverenciar la imagen de Juárez: ya por el tiempo que le dedica a la secuencia, ya por la cámara lenta que descubre el monumento, ya por los encuadres que lo privilegian; incluso por la mirada atónita que le dedica Diego cuando mira

la imagen del héroe de la patria. No obstante todo esto, las imágenes del Benemérito aquí operan más como un dispositivo estético formal: no se habla del personaje histórico, no se invoca su ideario, ni se ejemplifica con él. El monumento a Juárez sirve sólo como escenario, complementa el ambiente donde el drama de la pareja se consume. La reflexión en torno a la representación y el uso de la iconografía de los héroes de la patria, destaca su indiscutible función mnémica: activa y mantiene viva la memoria histórica en una colectividad, procura su sentido no sólo de pertenencia, sino de vigencia y destino, incluso para Anthony Smith, la representación del panteón fundacional acarrea un significado: “Es como si los muertos dieran autenticidad a los vivos” (1994: 73). En especial porque los héroes son el vehículo de la razón ejemplificadora, pues son los protagonistas de “...los episodios estelares de la formación de la nación” (Florescano, 2003: 405). Convocarlos en cualquier representación significa traer a cuenta sus idearios, y en cierta forma contagiar a la colectividad con su aura moral, es decir, “...las virtudes mismas: el valor y la generosidad, el celo y la incorruptibilidad, la sabiduría, la fortaleza, la magnanimidad y la abnegación. (...) Pero para inspirar a los vivos a la emulación, debe mostrarse que [los héroes] operan mediante ejemplos reales en ambientes auténticos; a mayor verosimilitud, mayor credibilidad; a mayor realidad histórica, mayor efecto en el pueblo.” (Smith, 1988: 70) Pero la secuencia fílmica que nos ocupa, opera en otro sentido, no aspira a mostrar el ideario de los padres de la patria, no exalta sus discursos colmados de civilidad, El uso de la imagen del héroe sobrevive pero limitado a un simple referente geográfico o como gesto estético de la publicidad.

Pero no sólo los héroes de la patria cruzan por las imágenes de *Vivir mata*, la Bandera aparece también a cuadro, en un ambiente dispuesto para la ironía: mientras Diego formaliza su cita con Silvia, vía teléfono celular, un entorno en disturbio lo rodea: está afuera de una estación del metro, en derredor está la habitual atmósfera: decenas de puestos ambulantes, mucha gente, autos que cruzan acelerados por la avenida contigua, ruido por dondequiera, de un microbús descende un grupo de gente, portan los colores tricolores, blanden orgullosos Banderas de México, y agudizan el caos auditivo coreando: “¡jugamos, perdimos, pero dos divertimos!”, entre esa atmósfera caótica no dejan de agitar la enseña patria, la imagen trae a cuenta una escena cotidiana, una que indiscutiblemente acusa el uso colectivo de los símbolos de la nación, no para trascender por la historia patria, sino en una

mirada irónica, puestos al servicio del orgullo de la contienda deportiva, acaso como dice Carlos Monsiváis como último recurso para inflamar la identidad nacional: “Cada que la Identidad Nacional agoniza, alguien para resucitarla, grita: ¡¡Gol!!” (Monsiváis, 2009: 20).

Otra cinta donde los héroes de la patria hallan impugnación fílmica es *El Mago* (2004), de Jaime Aparicio; la cinta cuenta los últimos días en la vida de un mago callejero, Tadeo (Erando González) de la Ciudad de México, pues está a punto de morir a causa de una enfermedad que padece. En una secuencia, aparece el personaje que entra a la vecindad vieja donde vive, camina por un pasillo de paredes derruidas, llega hasta el fondo del pasillo, en una barda carcomida está a manera de mural la imagen de Emiliano Zapata, sólo que ahora trabajada al estilo del graffiti: tiene su sombrero, sus inconfundibles bigotes, su carrillera y su rifle, pero el acento discordante lo da la camiseta que porta, es la del Atlante, un equipo de futbol mexicano. Este collage simbólico es observado con reverencia por el mago, quien se acerca a la imagen, la mira con respeto y marca un beso en su mano que luego planta en la figura, pero no al prócer, sino en el escudo del Atlante. La incomún imagen se complementa por el ambiente que la acompaña: macetas viejas, tinas, fierros oxidados, tendedores de ropa. Este Zapata hecho pastiche, postula un vínculo histórico disminuido, sintetiza una simbólica sin relato, o mejor: hecha de muchos relatos. La imagen deviene en una especie de lirismo visual, íntimo, irreductible al mismo mago, la figura puesta en la pantalla lanza el desafío: la rebelión en el uso de la imagen del prócer de la nación.

En *Batalla en el cielo* (2005), de Carlos Reygadas, el Zócalo de la ciudad de México aparece como el escenario constante de una compleja narrativa, llena de escandalizantes escenas que van de lo grotesco hasta la exposición sin censura de sexo explícito. La película se ubica en la época contemporánea, y cuenta la enredada y torcida vida de Marcos (Marcos Hernández), un hombre que vive en la ciudad de México, y que trabaja como empleado de Palacio Nacional; entre sus tareas tiene la de abrir y cerrar la puerta de dicho “lugar de la memoria” para que salgan y entren los soldados que izan y recogen la bandera del la explanada del Zócalo capitalino. El personaje trabaja también como chofer de una joven rica que se dedica a la prostitución, pero también el hombre ejerce otra actividad: el secuestro. La oscura personalidad de Marcos lo pone en situaciones extremas, por ejemplo,

el conflicto que vive por la muerte de un bebé que ha plagiado, la atracción sexual que siente por su patrona, hasta el asesinato que comete en contra de ella.

Esta película de Reygadas contiene varias escenas donde la bandera es puesta a cuadro. La primera secuencia donde ésta aparece sucede casi al inicio del filme, y el relato resulta, por así decirlo normal, incluso guarda cierta solemnidad: es de madrugada, un plano abierto y en cámara fija muestra una fila de soldados saliendo de Palacio Nacional, un indiscutible lugar de la memoria, como sostiene Pierre Nora.⁴ marchan serios portando la bandera, en el Zócalo no hay gente, no hay sonido ambiental, la cámara aguarda paciente hasta que termina el rito, acaso sólo el paso de un perro que cruza entre los soldados añade un aire de extrañeza a las escenas.

En las penumbras se ve la figura de Marcos en la plancha del Zócalo, se escucha un sonido de un teléfono celular y luego se ve al personaje contestando. Más adelante se sabrá que en esa llamada le informan que el bebé secuestrado ha fallecido. Otra secuencia, más adelante, mostrará el mismo rito de los soldados, pero ahora para recoger y guardar la bandera, en esta secuencia se verá posteriormente a Marcos cerrando la puerta de Palacio Nacional. Cabe destacar aquí, el considerable tiempo de duración que *Batalla en el cielo*, reserva a los dos momentos que ponen a cuadro a la bandera. En esos instantes la cámara no parece tener prisa por cortar la escena y pasar a otra. Tampoco las tomas equivalen a una simple transición panorámica, se sospecha un interés por captar la ceremonia cívica.

Sin embargo, resulta en una celebración sui generis. En una cartografía simbólica, las escenas en el Zócalo parecerían estar cargadas de un discurso que irradia cultura cívica, es decir, están “los lugares de la memoria”: el Zócalo, el Palacio Nacional; los constructos simbólicos: la bandera; y los vigías de la nación: el ejército. No obstante, se amalgaman con un lamentable arquetipo de nuestro tiempo: un portador y ejecutor de los males de la sociedad actual, que se presenta como una especie de envés irremediable que carcome el mundo institucionalizado, aparentemente incorruptible.

⁴ Para Pierre Nora, los lugares de la memoria, es decir, aquellos que procuran el vínculo identitario entre los miembros de una nación se pueden enumerar en cuatro grupos: los lugares simbólicos (conmemoraciones, peregrinaciones, aniversarios emblemas); funcionales (manuales, autobiografías, asociaciones); monumentales (cementeros y edificios) y topográficos (archivos, librerías y museos).

Marcos recorre taciturno los pasillos del Palacio Nacional, ocupa los espacios vedados para la “gente común”, ayuda a conducir la enseña patria, habla y convive con los soldados. Estas escenas de *Batalla en el cielo*, acaso plantean, la normalización de un estado: aquel donde dialogan sin reparo el universo simbólico de la civilidad y uno que apuesta por la descomposición.

En la pantalla, esto se muestra como un relato impugnador: no es el hombre incorruptible, altamente moral, inspirado por el bien común, el que se conecta con los símbolos de la nación, sino todo lo contrario. Es alguien atrapado en el caos de la vida contemporánea, un caos que parece también envolver a la nación, quizá hay un momento alegórico de esto en película de Reygadas: luego de la secuencia que deja ver cómo se iza la bandera en la plancha del Zócalo, un plano abierto la pone en la pantalla, enorme, majestuosa, trazando un vaivén, las imágenes inmediatas a esto encuadran un andén del metro, y se concentran en mostrar a dos grupos de estudiantes de secundaria que avanzan por los lados opuestos del largo pasillo; el motivo visual de la escena anterior, es decir, los colores de la bandera, se prolongan en los uniformes de los muchachos: los que entran del lado izquierdo visten de verde y blanco, los que entran por el lado derecho, de rojo y blanco, la cámara sigue su paso con planos alternados, primero unos y luego los otros, y así se mantiene hasta que en un punto de su recorrido se mezclan desordenadamente, tropezándose y confundiéndose con todo mundo, el efecto visual parece ser sugerente: el de una historia caótica que está por comenzar.

El filme de Luis Estrada *El infierno*, se ubica en una época emblemática: la de las celebraciones de los centenarios de la Independencia y La Revolución mexicanos. Estos son el marco para presentar la historia del Benny un inmigrante que al no encontrar suerte en Estados Unidos de Norteamérica, regresa a su pueblo en el norte de México, ante una crisis de desempleo, decide integrarse al mundo del narcotráfico. El filme presenta cómo prácticamente todos los ámbitos de la vida del pueblo está permeado por el crimen organizado. En una de las secuencias se ve a un grupo de personas inaugurando una escuela primaria de un pueblo, se ve la fachada de la recién construida escuela, en sus paredes se ve a los héroes de la patria: Hidalgo, Josefa Ortiz de Domínguez, Guerrero, Morelos, Juárez, los Niños Héroes; en el asta del recinto pendulea la bandera, más adelante en la secuencia se deja escuchar el Himno Nacional Mexicano, la atmósfera

indiscutiblemente se sugiere llena de un ejercicio cívico sin más, sin embargo, el vaciamiento de este gran conglomerado de símbolos de la nación sucede por una razón: no son las autoridades de gobierno quienes han construido la escuela, no son los esforzados empresarios que donaron el edificio, tampoco los pobladores que con esfuerzo la han levantado, se trata de una familia de la delincuencia organizada, es un grupo de narcotraficantes quienes la han donado al pueblo, razón por la que son motivo de un homenaje. La fiesta cívica no la llenan los hombres distinguidos del lugar, la noción de civilidad es vaciada y suplantada con la presencia de los criminales. Los imagen de los héroes de la patria no es completada, por otras presencia que se suponen afines, son vaciadas y sustituidas con otras figuras: las del crimen organizado.

Balance

Como hemos visto, la construcción fílmica de la nación mexicana se explica como un entramado de relatos, espacios y personajes que conforman un “caudal simbólico”, como dice Baczkó (1984), dispuesto para afianzar un imaginario colectivo de la nación. La práctica de esta fórmula en lo fílmico, fue clara en algunas producciones cinematográficas de la época clásica del cine mexicano. Ahí donde se propuso precisamente fundar la nación simbólicamente. No obstante, en los filmes aquí propuestos: *Vivir mata*, *El mago*, *Batalla en el Cielo*, y *El infierno*, podemos dar cuenta que dichas prácticas no han sido definitivas. En éstas parte del caudal simbólico de la nación, en especial el que incluye banderas, héroes, y espacios de memoria se ponen a cuadro, pero bajo otras condiciones, otros usos y otras aspiraciones. Lo cual revela otras posibilidades del mundo imaginario. Ante una vida incesante y mudable, el imaginario no queda anclado a ninguna provincia de la existencia, al contrario, es dinámico y se regenera con los compases del tiempo. Cornelius Castoriadis hace ver que “...cada sociedad define y elabora una imagen del mundo natural, del universo en el que vive, intentando hacer de ella un conjunto significante, en el cual deben ciertamente encontrar su lugar los objetos y los seres naturales que importan para la vida de la colectividad, y finalmente, cierto orden del mundo (Baczkó, 1991: 9). Pero el imaginario también da cuenta de los reposicionamientos de las estructuras significantes en las sociedades a lo largo del tiempo, esos vaivenes significantes, indiscutiblemente, revelan tensiones y rupturas, mismas que no hacen sino subrayar el acontecer mismo de lo humano. Octavio Paz en su libro: *Los hijos del Limo*, incluye un texto titulado: “La tradición de la

ruptura”, si bien sus reflexiones giran en torno a la poesía, sus postulados plantean un espectro aún más amplio; dice el filósofo: “Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la tradición equivale a quebrantar la tradición” (Paz, 1985: 9). Sostiene Paz que la vida humana se explica como un incesante ejercicio de rupturas, hecho que instala a la ruptura como una tradición en la vida del hombre. La existencia es: “Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo”, y añade: “La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura” (Paz, 1985); pues una ruptura será seguida siempre por otra, en un círculo eterno. En el mundo del arte esto no provoca extrañeza pues: “...trátese de pinturas y esculturas o poemas, tienen en común lo siguiente: cualquiera que sea la civilización a la que pertenezcan, su aparición en su nuestro horizonte estético, significó una ruptura, un cambio” (Paz, 1985). Tal y como lo sugieren las películas aquí expuestas: *Vivir Mata* de Nicolás Echeverría, *El mago*, de Jaime Aparicio, *Batalla en el cielo* de Carlos Raygadas y *El Infierno*, de Luis Estrada. La propuesta estética de estos filmes tiene que ver con la puesta en escena de los símbolos de la nación, pero ¿cómo operan éstos desde estas películas? Sin duda, el impacto estético visual reside en la fuerza propia esos símbolos. Acuñados, fortalecidos y difundidos en distintos soportes a lo largo de la historia, devienen como los asideros primordiales que afirman el raigambre fundacional, y neutralizan la duda del “ser” en el tiempo. Quizá vale la pena pensarlos, tomando una de las reflexiones propuesta por la corriente teórica de la nueva historia, cuando se encarga de explicar el acontecer histórico y propone la categoría de los tiempos largos. En este punto Jaques Le Goff recuerda: “En la renovación actual de la ciencia histórica, la historia seguirá ritmos diferentes, y la función del historiador sería, ante todo, reconocer esos ritmos. Más importante que el nivel superficial, el tiempo rápido de los sucesos, será el nivel más profundo de las realidades que cambian lentamente (geografía, cultura, mentalidad e imaginario: en líneas generales, las estructuras): es el nivel de larga duración.” (Le Goff, 1991: 16) Aquí queremos proponer la pertinencia de hablar de repertorios simbólicos de larga duración, en contraste con otros que podríamos designar de corta duración.

Es claro que en todas las etapas de la vida humana, la producción simbólica, como práctica cultural, es incesante. De la infancia a la vejez se compendia un sinnúmero de repertorios simbólicos, algunos son irreductibles e íntimos a cada individuo (de corta duración), pero existen otros que se comparten en sociedad y con los cuales se ejercen transacciones colectivas perdurables (de larga duración). Hay cúmulos simbólicos que de manera generacional nos prenden a la infancia, a la juventud, al oficio o la profesión que se practica (estos últimos, evidentemente, también están colmados de estructuras simbólicas - ¿no a fin de cuentas, desempeñar una profesión, implica reconocer, dominar, y experimentar ciertos universos simbólicos?). Si Hobsbawm habla de identidades múltiples (1994:4), quizá dicha reflexión también sea válida para considerar que la convivencia simbólica es de carácter multidimensional⁵. No obstante, cuando proponemos identificar los símbolos de larga duración, pensamos aquí en aquellos dispuestos para fundar la conciencia en una pertenencia primordial: la nación, ese artefacto cultural que cambió el rostro de la historia contemporánea. Sí se trata de un juego de complementos: la nación toma forma desde lo simbólico, y los símbolos de larga duración están para asimilar a la nación.

Los símbolos de larga duración, lo son, porque cruzan el tiempo y se reactivan sistemáticamente en distintos momentos y ámbitos a lo largo de nuestra vida. Esos símbolos surcan el camino para que brote el recuerdo de las genealogías colectivas; son repertorios mayores que permanecen y se mezclan, incluso, con otros de menor duración. Los símbolos de larga duración son eminentemente mnémicos, son símbolos-memoria, su articulación busca un principio de permanencia, están para que otras cosas estén: la tierra esencial, las batallas decisivas, los héroes virtuosos, los documentos fundacionales, los objetos que se transfiguran y subliman algún pasaje cívico estelar. Acaso también en esos símbolos de larga duración, se insinúan las preocupaciones prístinas de una colectividad. Los símbolos de larga duración, son motivo de una enfática instrucción: se aprenden en la escuela, se reiteran en el trato cotidiano, e incluso pausan el tiempo del calendario.

⁵ Por ejemplo, los símbolos de mi municipio, mi club, mi religión, mi universidad, mi partido político, etcétera.

No obstante, no se puede perder de vista que estos símbolos catapultan un interés político: el de un poder que con ellos busca legitimarse. Por su naturaleza, el poder político procura en ellos el don de la ubicuidad: aparecen de distintas maneras, de un tiempo a otro, de un lugar a otro, se difunden de una a otra materialidad. En nuestro país, durante la primera mitad del siglo pasado, como hemos visto páginas atrás, los repertorios simbólicos de la nación formaron parte de la estrategia “forjando patria”, su itinerancia para fundar emblemáticamente a la nación tomó prácticamente todos los espacios: en los discursos políticos, las escuelas, los festivales cívicos, los libros de texto, los nombres de las calles, la arquitectura, los monumentos -esos lugares de la memoria, como apunta Pierre Nora, la literatura y evidentemente el cine. Sí en este último los símbolos de larga duración, esos que postulan a la nación hallaron, sin duda, uno de sus máximos difusores. Bajo esas premisas intentemos ver cómo la estética fílmica de la nación se expresa hoy en día y cómo se ha alterado, en especial, en *Vivir mata*, *El mago*, *Batalla en el Cielo*, y *El infierno*.

Acaso el primer territorio donde se instalan los filmes que nos ocupan es en el de la tradición de la ruptura. Esa práctica cultural recurrente que, como hemos visto, quiebra los usos convencionales que se imponen en la manera de abordar ciertos relatos en distintos ámbitos. En lo que aquí nos toca, los filmes citados dan cuenta de un quiebre fílmico respecto al uso de los repertorios simbólicos de la nación. La puesta en escena de los filmes referidos, resulta sin duda, otra lectura estética a la mirada fílmica de la nación. El rasgo estético de las películas trabajadas está en mostrar de otra manera los relatos de la nación. Sí en ellas se trata con los símbolos de larga duración, pero esa condición no les concede un aura semántica monolítica, más bien revelan otra posibilidad, una que aquí queremos ensayar y que llamamos “dialéctica de la imagen”. Con ella queremos señalar que: toda imagen simbólica hecha, producida culturalmente para determinado fin, de súbito halla su impulso a la inversa: el relato que la impugna nace de ella misma, su aura sugerente se desarma desde adentro, su fuerza implacable si no se agota al menos experimenta otras direcciones. Aclaremos: la estética visual en las películas referidas, no aniquila los símbolos de la nación, hecho que quizá resulta imposible, el impacto visual viene, precisamente, de la fuerza que emanan esos repertorios de larga duración, que transmiten la esencia identitaria, que mantienen la memoria colectiva, y que han sido motivo de instrucción, en suma, como dice Anthony Smith cuando piensa en el significado de la

patria: los símbolos que la anuncian emanan algo más: todo eso “... que las personas invierten en la patria en cuanto significado y emoción” (Smith, 1998: 70). Es decir, hay una historia implícita de reconocimiento, cívica, esencial y emocional que sugieren los símbolos de la nación. Cuando éstos aparecen a cuadro en las películas: *Vivir mata*, *El mago*, *Batalla en el Cielo*, y *El infierno* ironizan el significado con que fueron confeccionados, proceden a la inversa, es la dialéctica de su imagen, lo implacable del gran símbolo, es la medida para la impugnación.

Queremos proponer el enunciado vaciamiento del símbolo para pensar en las imágenes propuestas por estos filmes. Es decir, en una práctica cultural de convivencia con los símbolos, en especial de los que aquí hemos llamado: símbolos de larga duración, con cada uso buscan refrendar sus significados, con cada nueva aparición se procura llenarlos, henchirlos con los referentes que le son afines. Los símbolos fundacionales de la nación se ubican en sitio privilegiado para mirarse, y se recrean con un ambiente de colores y luces que los reverencian, en una especie de set cívico. Con estas prácticas los símbolos de larga duración se potencializan y recargan sus significados. Sin embargo, en las películas aquí analizadas, los símbolos de la nación se articulan en otro orden, no están dispuestos para llenar y refrendar el aura que presumen, por el contrario, en la pantalla sufren su vaciamiento.

Bibliografía

Anderson Benedict (1993), *Comunidades imaginadas*, México: Fondo de Cultura Económica.

Azuela de la Cueva Alicia (2005), *Arte y poder*, México, El Colegio de Michoacán-Fondo de Cultura Económica.

Baczko Bronislaw (1984), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Argentina: Nueva visión.

Bartra Roger (1989) “La crisis del nacionalismo mexicano”, en *Revista Mexicana de Sociología*, México, vol. 51, núm. 3, septiembre, México: UNAM.

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

Debroise Olivier (coordinador) (2006), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México: UNAM.

Florescano Enrique (2003), “Notas sobre las relaciones entre memoria y nación en la historiografía mexicana”, en *Historia mexicana*, octubre-diciembre, Vol. LII, núm. 002, México: COLMEX.

García Canclini Néstor (1995), *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México: Grijalbo.

Hobsbawm Eric J., (1994) “Identidad”, en: *Revista internacional de filosofía política*, núm. 3, Madrid: UAM-UNED.

Le Goff Jaques (1991), *Pensar la historia, modernidad, presente, progreso*, Barcelona: Paidós.

Meyer Lorenzo y Graciela Márquez (2010), “Del autoritarismo agotado a la democracia fácil”, en *Nueva historia general de México*, México: COLMEX.

Monsiváis Carlos (2009), *Apocalipstick*, México: Rando House Mondadori.

Nora Pierre, 2010 *cit. pos.* Laura Moya y Margarita Olvera, “Conmemoraciones, historicidad y sociedad: Un panorama sociológico para la investigación” en *Independencia y Revolución: pasado presente y futuro*, México: UAM-FCE.

Paz Octavio (1985), *Los hijos del Limo*, Colombia: La oveja negra.

Pross Harry, (1980) *Estructura simbólica del poder*, Barcelona: Gustavo Gili..

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

Stam Robert y Ella Sota (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.