



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

ANCESTRALIDAD Y MODERNIDAD. EL DÍA DE
MUERTOS Y SU PRESENCIA EN EL CINE MEXICANO
(1930-1960)

Tesis doctoral de Flora Mora Aymerich

Programa de Doctorado en Historia y Artes

Directores:
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Marina Díaz López

2021

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Flora Mora Aymerich
ISBN: 978-84-1306-995-1
URI: <http://hdl.handle.net/10481/70137>

A ti, Julio, por ser mi luz y la calma en medio de la tormenta.

A mis padres, Josep y Núria, y a mi hermana, Irina,
por su apoyo y amor incondicional.

Un silencio de muerte reinaba
En el suelo de Anáhuac florido,
Y tan sólo el doliente gemido
Se escuchaba de angustia y pesar
Himno Nacional, Juan Díaz Covarrubias

Yo, Nezahualcóyotl, lo pregunto:
¿Acaso de veras se vive con raíz en la tierra?
No para siempre en la tierra:
sólo un poco aquí.
Aunque sea de jade se quiebra,
aunque sea de oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarras.
No para siempre en la tierra:
sólo un poco aquí.
Yo lo pregunto, Nezahualcóyotl

Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno
quiera y no cuando Él lo disponga.
Pedro Páramo, Juan Rulfo

Agradecimientos

Indudablemente muchas personas han participado a lo largo de este proceso de investigación. Sin su apoyo y colaboración hubiera sido imposible llegar hasta aquí.

El camino de esta investigación no siempre ha sido fácil, por esto quiero agradecer a Julio, mi compañero de aventuras, que ha estado a mi lado tanto en los momentos más complicados en los que pensaba tirar la toalla, como en los mejores momentos de felicidad y alegría. Sin ti, esto no habría sido posible.

A mis directores de tesis, a Rodrigo Gutiérrez Viñuales, quien me animó a hacer esta investigación y, sobre todo, por su paciencia y consejos para poder llegar a buen puerto. De igual manera, a Marina López Díaz, por su exigencia, sus ánimos, su guía y toda la bibliografía que me ha compartido, sin ella no podría estar escribiendo estas líneas.

A mi cuñado, Miguel Ángel González, por leerme, darme su punto de vista antropológico, aconsejarme y ayudarme a lo largo de este proceso. Además de sus infinitas idas a la Cineteca Nacional de México para conseguir bibliografía a la cual yo no podía acceder desde Barcelona. A mis suegros, María del Socorro y a Miguel Ángel, porque viajar a México no siempre ha sido posible, y ellos han sido mis ojos y mis manos al otro lado del charco. A ellos también les quiero agradecer por recibirme con los brazos abiertos las veces que he ido a México.

Agradezco a mis compañeros tesistas, Cristian Cuenca, Mónica De la Vega, Calíope Martínez, Andrea Francesco Zedda, Juanita Rosas y a María Pérez, por sus ánimos y su apoyo incondicional durante estos años, compartiendo lágrimas y alegrías.

Agradecer a mis amigos Sergio, Blanca, Tatiana, Tania, Marlo, Magalí, Irene, Susana, Ona, Laura, Marina, Laia, Alba, Filip, Jona, Dani, Eli y Sara por alentarme y apoyarme en todos los momentos que los he necesitado, aunque fuera a distancia. A mi nueva familia del trabajo que en este último año han sido decisivos para terminar esta tesis, gracias Rosa, Txema, Alèxia, Gian, Marc y Lidia. Finalmente, a mi familia

por su paciencia y por respetar mis ausencias y mi propio confinamiento mientras escribía esta tesis durante las vacaciones y los fines de semana a lo largo de estos años. Esta tesis tiene vuestra huella.

A Gabriel Espinosa Pineda quiero agradecerle sus aportaciones inestimables en el área prehispánica. Así como a todos los profesionales que han contribuido al acceso de las fuentes y documentación de Filmoteca de la UNAM, la Cineteca Nacional de México, el Centro de Capacitación Cinematográfica de México, la Universidad del Estado de Hidalgo, la Universidad Iberoamericana de México, la Filmoteca de Catalunya y a Victoria Bernal de Egea por darme siempre información sobre los derechos de imagen y exhibición de las películas.

A todos ellos gracias, gracias y mil gracias.

Índice

1.	INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS, ANTECEDENTES Y METODOLOGÍA.....	3
2.	LA IDENTIDAD MEXICANA: BASES HISTÓRICAS, PARADIGMAS Y REFLEXIONES.	21
2.1	El Nacionalismo y su construcción	21
2.2	La búsqueda de la identidad mexicana.....	28
2.3	La identidad como discurso de la construcción nacional mexicana	35
2.4	Más allá del imaginario: símbolos y estereotipos nacionales mexicanos.....	38
2.4.1	La Virgen de Guadalupe y la Malinche.....	43
2.4.2	El indio y el pelado.....	49
2.4.3	El charro y el mariachi.....	53
2.4.5	La muerte	57
3.	LAS TRADICIONES CULTURALES. EL CASO CONCRETO DEL DÍA DE MUERTOS.	61
3.1	La tradición como invención.....	61
3.2	El Día de Muertos. Una mirada antropológica.....	70
3.3	Los cementerios y los nuevos espacios públicos.....	77
3.4	Calaveras y esqueletos: los grabados del XIX.....	80
3.5	La celebración a partir del siglo XX y sus elementos más representativos	83
4.	EL DÍA DE MUERTOS Y SU PRESENCIA EN EL CINE MEXICANO	90
4.1	La década de los treinta y la culminación de los géneros cinematográficos.....	92
4.1.1	<i>¡Que viva México!</i> (1931), la película inconclusa	97
4.1.2	<i>Janitzio</i> (1934).....	111
4.2	La década de los cuarenta y la utópica época de oro	119
4.2.1	<i>El ahijado de la muerte</i> (1946).....	124
4.2.2	<i>Nosotros los pobres</i> (1947).....	135
4.2.3	<i>Maclovía</i> (1948).....	142
4.3	La década de los cincuenta y la decadencia del cine mexicano	148
4.3.1	<i>El brazo fuerte</i> (1958)	151
4.3.2	<i>Macario</i> (1959).....	160
5.	CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	174
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	182
6.1	Referencias hemerográficas	200
6.2	Bases de datos y otras webs	201
7.	ANEXOS.....	202
7.1	Breve glosario de la cultura mexicana.....	202
7.2	Recopilatorio películas	212

1. Introducción. Objetivos, antecedentes y metodología

La presente tesis se centra en analizar cómo la festividad del Día de Muertos se ha convertido en un elemento de la identidad mexicana y de cómo el cine, como recurso artístico y narrativo, la ha representado. El germen de esta tesis empezó con el trabajo de Fin de Máster, del Máster Oficial en Estudios Latinoamericanos: Cultura y Gestión de la Universidad de Granada, dirigido por Rodrigo Gutiérrez Viñuales, codirector de esta tesis, que tenía como título *El Día de Muertos como símbolo de identidad en el cine mexicano: Una propuesta expositiva* (2015). En él, volqué el interés personal sobre esta tradición que había crecido durante mi estancia en México por casi cuatro años, dónde tuve la suerte y la oportunidad de observar cómo se celebraba el Día de Muertos en distintos lugares, entre ellos, Mixquic, Janitzio y Pachuca de Soto. En este estudio conecté el cine mexicano, la tradición y el concepto de identidad, desde la perspectiva metodológica de la gestión cultural, proponiendo la creación de un proyecto expositivo, en el que analicé nueve largometrajes de distintas décadas (de 1931 a 2000), dos cortometrajes de animación (2001 y 2013) y dos películas de animación (2007 y 2014). El resultado positivo obtenido en el trabajo de investigación, me encaminó a realizar esta tesis doctoral sobre el Día de Muertos y su presencia en el cine mexicano, esta vez acotando el ámbito de estudio: desde la década de los años treinta a los años sesenta.

Por otra parte, el contacto que mantenía con uno de mis profesores de la carrera de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, Joan María Minguet Batllori, al saber de mi interés por el cine mexicano, me recomendó que me pusiera en contacto con Marina Díaz López, especialista, justamente, en este ámbito de estudio. Al ir a Madrid a conocer a Marina, quien me facilitó el contacto de distintas personas de la Filmoteca de la UNAM de México, de la Cineteca Nacional de México y de la Universidad de Guadalajara por mi inminente viaje a México en el verano de 2016, vi claramente que quería que ella fuera la codirectora de esta tesis.

De esta manera, comenzó este viaje que me permitía trasladar una experiencia personal, vivir en México, y mi asombro al contemplar por primera vez la celebración del Día de Muertos, al mundo académico. Esta ha sido una de mis principales motivaciones para embarcarme en esta investigación. Además, mi

interés por los medios audiovisuales, y, sobre todo, del cine, ya estaba latente desde la época en que estudiaba la carrera, por lo que realizar un trabajo de investigación en el que el este estuviera implicado fue otro de los alicientes.

Debemos añadir, en estos años de investigación, la oportunidad de viajar, de nuevo, a México, en verano de 2016 y en los meses de octubre y noviembre de 2018.

En la primera estancia de investigación recopilé parte de la bibliografía con la que trabajaría posteriormente en la tesis. Por ello, visité el Museo Nacional de la Muerte en Aguascalientes donde me entrevisté con su director, Jorge García Navarro. Esta conversación me dio algunas claves para abordar parte de esta investigación, sobre todo, en cuanto a fuentes bibliográficas y a cómo se concebía el discurso político de la muerte. Además, el director del museo, me dio el contacto del director de la película *El Retorno de Aztlán* (1990), Juan Mora Cattlet, con el cual pude hablar del pasado prehispánico de la muerte y de su film rodado en náhuatl. Durante esta estancia también estuve en el Museo José Guadalupe Posada en el que conseguí parte de la documentación relacionada con el grabador. En este mismo viaje, en Ciudad de México, conversé con Ángel Miquel, profesor de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, que me proporcionó bibliografía sobre Serguéi Eisenstein y también una serie de filmografía documental sobre el Día de Muertos. Por otro lado, pude conversar con el periodista Rafael Aviña que me recomendó revisar el cortometraje *Por eso en Mixquic hay tantos perros* (Luis Manuel Serrano, 1985), la película *Eisenstein en Guanajuato* (Peter Greenaway, 2015) y *¡Que viva México!* (Serguéi Eisenstein, 1932). Finalmente, también me proporcionaron bibliografía sobre el tema, Nahún Calleros Carriles de la Fimoteca de la UNAM, Antonia Rojas Ávila del Departamento de Documentación de la UNAM, Catherine Bloch de la Cineteca Nacional de México y Lisa Johnson del Centro de Capacitación Cinematográfica que fue muy amable al conseguirme una copia del cortometraje *Por eso en Mixquic hay tantos perros*. A todas estas conversaciones y bibliografía que me ayudaron a definir el período que trabajaría en la tesis, también debo añadir la visita al museo Anahuacalli diseñado por Diego Rivera, para observar su colección prehispánica y al museo Dolores Olmedo, conocido no solo por su colección centrada en la obra de Diego Rivera y Frida Kahlo, sino también por sus altares del Día de Muertos. De este museo, obtuve varias revistas dedicadas al Día de Muertos.

En la segunda estancia durante los meses de octubre y noviembre de 2018, asistí al VIII Congreso Internacional Imágenes de la Muerte en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, donde pude hablar con el especialista mesoamericano Gabriel Espinosa Pineda que me proporcionó la parte teórica prehispánica sobre la festividad de Día de Muertos. Mi amistad con él, ya venía de los años en que viví en México. Durante este viaje observé, de nuevo, *in situ* la celebración de la festividad del Día de Muertos en la ciudad de Pachuca, de Querétaro y de la Ciudad de México, donde tuve la oportunidad de asistir al desfile del Día de Muertos inaugurado desde el 2015 a raíz de la película de James Bond, *Spectre* (Sam Mendes, 2015). Asimismo, recopilé la información que me faltaba para completar esta investigación en la Cineteca Nacional de México, la Filmoteca de la UNAM y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Es interesante ver cómo se ha convertido, la festividad del Día de Muertos, en uno de los temas más abordados en el cine de los últimos años del siglo XXI a raíz de las películas de animación que se han producido. Este hecho, que ha puesto de nuevo en valor la festividad del Día de Muertos, nos hizo preguntarnos si, en otra época de la historia del cine mexicano, había aparecido la celebración en otras películas. Con el análisis realizado en este estudio, hemos observado que las bases de su uso dentro del ámbito cinematográfico se sentaron en los años treinta del siglo XX durante la reinterpretación y creación de nuevos símbolos nacionales.

Al iniciar esta investigación advertimos que la tradición del Día de Muertos carece de estudios que la conecten con la identidad y con el cine, ya que la mayoría de ellos son de cariz antropológico y etnográfico. Así que, lo que pretendemos en esta investigación es llenar esta ausencia para poner en valor el significado de esta tradición en el cine mexicano y su repercusión en la construcción de la identidad.

El objetivo es tejer una línea de análisis entre la identidad y la tradición y observar la labor que ha tenido el cine para consolidar los elementos propios de la cultura nacional mexicana. La importancia del cine, como medio masivo de comunicación, ha generado un imaginario fundamental para establecer distintas filiaciones entre la tradición y la modernidad, que se han ido definiendo y produciendo. La conexión con elementos previos, algunos de ellos procedentes de

la cultura indígena incluidos en los procesos de modernización, ha sido fundamental para equilibrar las distintas tradiciones que cimentan el siglo XX, en los años posteriores a la Revolución Mexicana.

La interdisciplinariedad ha sido nuestra guía y ha supuesto la base teórico-metodológica de la tesis. De esta manera, el contraste de las fuentes consultadas nos ha permitido crear un discurso coherente que enlaza las distintas ramas humanísticas y sociales de manera fluida. Era crucial entender desde distintos puntos de vista la cosmovisión mexicana, creada tanto por las instituciones del Estado como por el cine. Así que, en un primer lugar, hemos utilizado la historia de la cultura y la antropología para entender la identidad. En segundo lugar, la antropología y la etnografía para entender la festividad del Día de Muertos. Finalmente, la historia del cine, y en concreto del cine mexicano con su concepción cultural e historiográfica específica, para entender cómo se representaba el Día de Muertos en sus argumentos y temáticas.

A través de la historia de la cultura, la sociología y la antropología hemos analizado el concepto de identidad, dialogando con los símbolos e iconos relacionados con este ámbito conceptual en México, introduciendo, entre ellos, la festividad del Día de Muertos. El estudio de estas fuentes nos ha permitido obtener las herramientas teóricas necesarias para comprender el contexto histórico de su creación.

Nuestro punto de partida ha sido Néstor García Canclini y su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) que nos ha hecho comprender la confluencia actual entre las distintas culturas. Reflexiona sobre los conceptos de «lo tradicional», «lo popular», «lo masivo» y «lo moderno» que nos han ayudado a entender la construcción de este carácter de identidad en diferentes países. García Canclini da una visión general de Latinoamérica, pero se centra en tres de ellos: México, Argentina y Brasil. A través de este libro también hemos comprendido el carácter híbrido de las identidades, no sólo para entender lo que define a una cultura, sino también cómo éstas no dejan de reinventarse sin perder su esencia, y se enriquecen a lo largo de estos procesos de hibridación y mestizaje. Asimismo, como lectura de carácter general, también hemos leído a Edward Said y su libro *Orientalismo* (1978). A pesar de que Edward Said no trata directamente el

concepto de identidad, nos interesa su trabajo crítico para no caer en prejuicios occidentales y analizar la identidad mexicana bajo sus propios términos. Además, el libro también hace hincapié en el cine, pues en el ámbito de la cultura de masas es donde se recurre a los «orientalismos» para describir a países de la periferia. El autor también reflexiona sobre las imposiciones de los estereotipos como parte del poder hegemónico.

Otro autor fundamental ha sido Roger Bartra, a través de varios de sus libros. Nuestro libro de cabecera ha sido *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano* (1987) del que hemos obtenido las claves para entender «lo mexicano», «lo identitario», y «los estereotipos» que hemos desgranado a lo largo de esta tesis. Por otro lado, en el libro *Oficio mexicano* (1993) el autor sigue con las reflexiones que empezó en *La jaula de la melancolía* sobre la nacionalidad. Destacamos tres capítulos que han abarcado nuestro interés: «La venganza de la Malinche: hacia una identidad posnacional», «La crisis del nacionalismo» y finalmente «Nacionalismo, democracia y socialismo» en los que reflexiona sobre la conciencia del nacionalismo mexicano a partir de la década de los años ochenta, la cual entra en crisis de igual manera que su sistema político. Comprender esto nos ha llevado a mirar hacia atrás y centrarnos en uno de los momentos en que el nacionalismo gozó de máximo esplendor: los inicios del siglo XX. Finalmente, *Anatomía del mexicano* (2002), nos ha permitido entender cómo se ha construido el modelo del mexicano. En este recopilatorio, que nos ofrece Roger Bartra, nos hemos adentrado en las reflexiones sobre este canon a través de distintos artículos y ensayos de autores como Octavio Paz, Luis Villoro, Carlos Fuentes, Elsa Cecilia Frost, Carlos Monsiváis y el mismo Roger Bartra, entre otros. Sin embargo, ni México, ni los mexicanos se pueden entender sin la figura de Ricardo Pérez Montfort, cuyos trabajos ofrecen un engranaje ideológico y político, del que hablaremos posteriormente.

Por otro lado, debemos destacar a Octavio Paz y Carlos Monsiváis, como autores señeros en la interpretación de la cultura en México. Octavio Paz y su obra *El laberinto de la soledad* (1950) analizaba la psicología y la moralidad del mexicano. A través de este libro hemos detectado algunos de los símbolos de identidad que conforman México: su relación con la muerte, la festividad del Día de Muertos, la

Malinche, el Revolucionario, entre otros. Y, sobre todo, la lectura nos ha permitido entender el contexto de los años cincuenta en el que volvimos a profundizar en aquellos elementos que representaban la identidad mexicana, cómo se vivieron en el país ciertos eventos y cómo se desarrollaron a través de la vida y la muerte.

De igual importancia para nuestro análisis, como veníamos anunciando, ha sido la obra de Carlos Monsiváis no sólo por sus estudios culturales, relacionados con la identidad, sino también por sus ensayos sobre cine mexicano. De esta manera hemos tendido un puente entre el cine y el concepto de identidad, el cual ha sido uno de nuestros objetivos al utilizar la interdisciplinariedad. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* (2000) habla sobre el presente y el pasado de la cultura latinoamericana a través de siete ensayos abordados desde distintos puntos de vista: literatura, cine, historia, televisión, tradiciones intelectuales, entre otros, buscando puntos comunes entre los países latinoamericanos. Este libro pone en valor los cambios constantes de la historia de la cultura latinoamericana en el siglo XX y varias vías culturales desarrolladas en diferentes países, entre ellos México. Asimismo, hemos utilizado diferentes artículos y capítulos de libros como «Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano» (1987) en *Nexos*, «Función corrida (el cine mexicano y la cultura popular urbana)» (2003), «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX, Mitologías» (2009) que nos han permitido acercarnos al contexto histórico de nuestro estudio, así como, aproximarnos a los conceptos de cultura popular, cultura mexicana y nacionalismo. Su libro junto Carlos Bonfil, *A través del espejo. El cine mexicano y su público* (1994) ha sido de gran utilidad para entender el cine mexicano, pero sobre todo la experiencia del espectador, que cobra especial interés a la hora de entender el contexto de las películas estudiadas. Como hemos visto, la bibliografía de Carlos Monsiváis es extensa y diversa, por esto no faltan sus escritos sobre la muerte, entre ellos, «Mira Muerte, No Seas Inhumana. Notas sobre un mito tradicional e industrial» en el libro del Modern Art Museum of Forth Worth titulado *El Día de Los Muertos. The life of the Dead in Mexican Folk Art* (1995). Este ensayo hace un recorrido cronológico sobre la idea de la muerte: su relación con el mundo prehispánico, los grabados de José Guadalupe Posada, la Revolución Mexicana, la intervención de los muralistas y Diego Rivera, la cultura popular, la literatura de Octavio Paz y, por descontado, la celebración del Día de Muertos.

Ricardo Pérez Montfort, por su parte, estudia el nacionalismo y los estereotipos mexicanos en libros como *Avatares de nacionalismo cultural: cinco ensayos* (2000) y *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre la cultura popular y nacionalismo* (2003). En el primer libro habla sobre los conceptos de folclor, identidad y nacionalismo, así como también aborda parte de los estereotipos nacionales y la importancia de la educación posrevolucionaria (1920-1930) en la introducción de estos en la sociedad mexicana. Por esta razón nos ha servido para definir parte de la terminología de esta tesis. El segundo libro, nos ha aportado los antecedentes de los estereotipos del siglo XX, el nacionalismo, los espacios culturales y las fiestas populares del siglo XIX, así como también del nacionalismo y los símbolos del siglo XX que abordamos en esta investigación.

Por otra parte, debemos nombrar al historiador Tomás Pérez Vejo y sus estudios para entender los términos de nación e identidad, pero en concreto, su libro *Nación, Identidad Nacional y Otros Mitos Nacionales* (1999). De este libro nos ha interesado la relación entre España y México, para acercarnos a ambas a través de respectivas propuestas de construcción nacional. Por otro lado, el libro *Mitos mexicanos* (2018) de Enrique Florescano nos presenta, a través de una serie de capítulos escritos por diferentes autores, los iconos, mitos y símbolos de México como la Malinche, la Virgen de Guadalupe, el charro cantor, entre otros.

Para entender la idea de nacionalismo, desde una perspectiva más general y fuera de la academia mexicana, hemos recurrido al libro de Eric J. Hobsbawm *Naciones y nacionalismo desde 1780* (1990). En él nos hemos apoyado para abordar dos de los conceptos teóricos iniciales de esta investigación: nación y nacionalismo. De la misma manera, el libro *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1983) de Benedict Anderson ha sido útil para conceptualizar, justamente, la nación y el nacionalismo.

De Eric J. Hobsbawm hemos sumado la lectura del libro *La invención de la tradición* (1983) publicado junto a Terence Ranger. Mediante este, hemos ahondado en el concepto de tradición para, de esta manera, comprender, de manera conceptual, la festividad del Día de Muertos.

En relación al pensamiento sobre la muerte y las costumbres funerarias, el punto de partida ha sido la *Historia de la muerte en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días* (1974), así como también *El hombre ante la muerte* (1980), de Philippe Ariès. En ellos, el historiador francés reflexiona sobre la relación del hombre con la muerte, el pensamiento cultural en torno a esta y de cómo a lo largo de las épocas la manera de morir y de ver la muerte ha cambiado.

En el caso de México, hemos tenido en cuenta el libro *Idea de la muerte en México* (2006) de Claudio Lomnitz que hemos utilizado como base teórica para analizar la muerte en México, así como también la festividad del Día de Muertos, la Santa Muerte y la concepción de la muerte como símbolo de identidad mexicana. En esta línea, debemos nombrar al libro *La calavera* (1953) del alemán Paul Westheim, uno de los intelectuales que junto a Diego Rivera y Octavio Paz, ayudaron a la difusión de la representación de la muerte a través de la calavera y la imagen del esqueleto, así como también al imaginario y a la experiencia asociadas al Día de Muertos: la alegría y el jolgorio. A través de este libro, el historiador de arte explora la muerte desde la época prehispánica con la figura de Tezcatlipoca, un dios creador e inventor de la hechicería al que Westheim también relaciona con la fatalidad, los sacrificios humanos y la muerte; la idea de la inmortalidad en el México antiguo desde las distintas representaciones prehispánicas como Coatlicue, la diosa-madre de la Tierra, la vida y la muerte, Mictlantecuhtli, el dios del inframundo, entre otros; las danzas macabras de la época medieval y finalmente la secularización de la danza macabra en las que explora la festividad de Todos los Santos y del Día de Muertos. Queremos apuntar que el Día de Muertos, como explicaremos más adelante, no se trata de una fiesta que proviene de la época prehispánica, sino que se trata de una tradición católica y construida a través del discurso político y nacional de inicios del siglo XX.

Asimismo, para trazar la línea que nos permite tratar la festividad del Día de Muertos como un tema cercano a la literatura y a la reivindicación de la cultura mexicana, alejado de la realidad violenta y trágica de la muerte como la del narcotráfico, el terror, y los seguidores de la Santa Muerte hemos recurrido al libro coordinado por Alberto Hernández Hernández titulado *La Santa Muerte. Espacios, cultos y devociones* (2016) que nos ha permitido discernir el culto de la Santa Muerte

de la festividad del Día de Muertos. Es importante para nosotros distinguir el Día de Muertos de la Santa Muerte, a pesar de estar relacionadas por la idea de la muerte, podemos decir que se tratan de dos expresiones completamente distintas. Por un lado, la Santa Muerte es un culto, no aceptado por la iglesia católica, en la que se adora a esta figura con guadaña. Mientras que el Día de Muertos se trata de una fiesta en unos días concretos del año en el que se rinde homenaje a los difuntos.

Las fuentes antropológicas y etnográficas de la festividad del Día de Muertos han sido claves para comprender cómo se celebra en las distintas partes de México, y la importancia que tiene en las comunidades indígenas, los espacios rurales y los espacios urbanos. A través estas fuentes hemos podido entender la cosmovisión sobre la muerte y la cultura funeraria mexicana tanto en la actualidad como en época prehispánica. Por esto, hemos recurrido a varias revistas en las que se encontraban artículos útiles para aclarar nuestras inquietudes. Entre ellos la edición dedicada a *La festividad indígena dedicada a los muertos en México* (2006) en la revista *Patrimonio Cultural y Turismo* coordinada por Oscar Romero Rojas, donde analiza la festividad del Día de Muertos en la actualidad en las diferentes comunidades indígenas. De esta misma revista y edición, el artículo *La festividad de Todos Santos, Fieles Difuntos y su altar de muertos en México* de la historiadora Elsa Malvido ha sido un referente en cuanto al tratamiento de la festividad del Día de Muertos, ya que difiere de su pasado prehispánico, afirmando su pasado medieval, incluso romano pagano, aportado por los conquistadores españoles.

Para entender si la festividad tenía un componente prehispánico hemos recurrido a la revista *Arqueología Mexicana* y dos de sus ediciones relacionadas con la muerte en época precolombina como *La Religión mexicana* (2009) y *La muerte en México. De la época prehispánica a la actualidad* (2013), así como también la dedicada al cine mexicano *La arqueología y el cine mexicano* (2013). De la revista *Estudios de la Cultura Náhuatl, Dialéctica de la Vida y la Muerte en la Cosmovisión Mexica* (2013) o *Días de Muertos en el Mundo Náhuatl Prehispánico* (2003). Además, *El camino de los muertos: Relaciones intratextuales en los ritos nahuas de Velación de Cruz y Xantolo* en la revista *Opción* (2004) y *El culto a los muertos* (2010) en la de *Crónicas*. Finalmente, tal y como veíamos en la hibridación de culturas que proponía Néstor García Canclini, también nos ha resultado de especial interés el artículo de

Stanley Brandes *El Día de Muertos, el Halloween y la búsqueda de una identidad nacional mexicana* (2000) en la revista *Alteridades*.

La fiesta mexicana (2006) planteada por Enrique Florescano y Bárbara Santana Rocha nos invita a repensar las fiestas y las tradiciones en México. Esta compilación conformada por dos tomos, nos permite ahondar en el concepto del rol nacionalista de las fiestas en la sociedad política y cultural diversa de México. Los capítulos relacionados con la festividad del Día de Muertos son: *La viva fiesta de los muertos* y *La fiesta del Día de Muertos* escritos por Héctor L. Zarauz López y *Memento mori. Las fiestas mexicanas de muertos y la herencia virreinal* escrita por Abraham Villavicencio García, los que nos han permitido esta aproximación a la festividad y por supuesto a las ferias o mercados, la comida, los bailes, entre otros durante el Día de Muertos.

En cuanto a la historia del cine mexicano, Emilio García Riera y su *Historia documental* ha sido nuestro punto de partida y un punto de apoyo recurrente para el análisis de las películas trabajadas en esta investigación. Los diferentes tomos abarcan la filmografía mexicana de 1929 a 1969, aunque posteriormente el equipo que trabajó para García Riera y algunos nuevos historiadores han seguido con la edición del catálogo del que hay tres volúmenes disponibles que llegan hasta 1982. Nosotros hemos utilizado la edición de 1969 que es la que hemos podido consultar en la Filmoteca de Catalunya, aunque hemos tenido acceso a la nueva edición para poder analizar películas posteriores a 1969. También hemos utilizado de Emilio García Riera la *Historia del cine mexicano* (1986) una síntesis de la historia del cine mexicano de 1895 a 1982 que también nos ha proporcionado datos de producción, exhibición y costos.

Este viaje por el cine mexicano no hubiera sido posible sin la *Historia del Cine Mexicano* (1987) de Moisés Viñas que nos ofrece una visión panorámica del cine mexicano de 1896 hasta 1985. Un análisis que nos ha permitido entender el contexto político, social y cultural del objeto de estudio. Asimismo, hemos contado con la extensa bibliografía del historiador Aurelio de los Reyes, remarcando dos de sus libros: *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* (1984) y *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* (1987) en los que se abordan las primeras décadas de la historia del cine en el país. Con una mirada más actualizada en la que participan

distintos autores bajo la coordinación de Aurelio de los Reyes encontramos los dos volúmenes de *Miradas al cine mexicano* (2016).

Otro de los investigadores consultados de manera recurrente ha sido Jorge Ayala Blanco mediante su libro *La Aventura del cine mexicano* (1968), en el que analiza por temas, las distintas películas producidas de 1934 a 1967. Este autor, asimismo, nos proporciona un análisis más actual de películas hasta inicios del siglo XXI con *La fugacidad del cine mexicano* (2001).

En cuanto a la relación del Día de Muertos con el cine, nos sirvió de punto de partida una visión más periodística del cine a través del artículo de Rafael Aviña titulado *La muerte, tema poco abordado en el cine mexicano* que apareció en *El Universal* en 2014. De este mismo autor, el libro *Historia ilustrada del cine de luchadores ¡Quiero ver Sangre!* (2011) nos ha permitido ver cómo se abordaba el cine de luchadores y darnos ideas en la presentación o diseño de la filmografía de las películas trabajadas.

Finalmente, desde lo metodológico, para el análisis de las películas hemos utilizado dos vertientes. Por un lado, el análisis del texto cinematográfico en el que se describen las secuencias, los movimientos de la cámara, la iluminación o el reparto, hemos seguido, entre otras, las propuestas formalistas de David Bordwell y Kristin Thompson en su libro *El arte cinematográfico* (1995) y las de uno bastante anterior, *El significado del Filme* (1955) de David Bordwell. Por otro lado, la sociología del cine y los estudios culturales han sido otras vertientes cruciales desde lo metodológico. La sociología del cine, que como Jacques Aumont y Michel Marie afirman, tiene como objetivo «el estudio de fenómenos sociales totales que pretende integrar todo hecho social en el grupo en el cual se manifiesta» (2008: 229), aportada en parte por el historiador Pierre Sorlin y su libro *Sociología del cine* (1985). Los estudios culturales, y, sobre todo, la visión cíclica de géneros cinematográficos, centrada en la teoría de Rick Altman en su distinción de los elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos en el análisis filmográfico, son analizados en su libro *Los géneros cinematográficos* (2000). Este libro nos ha ayudado a aproximarnos a los elementos que aportan las películas en relación con su contexto y con los componentes significativos de cada uno para hacer la interpretación de las películas. Eso sí, siempre en conexión con los elementos de

producción del cine de su contexto junto con las ideologías y mentalidades que asoman en las sociedades en las que surgen.

El planteamiento metodológico de nuestra codirectora de tesis Marina Díaz López en su tesis doctoral *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1952)* (2002) ha sido de gran utilidad para abordar conceptualmente aspectos de nuestra investigación.

De esta manera, aparte de la realización del análisis sociohistórico y narrativo de cada película, hemos tenido en cuenta el examen textual filmográfico donde hemos conformado o problematizado los planteamientos de construcción de «lo mexicano» mediante la festividad del Día de Muertos para dar respuesta a las siguientes preguntas ¿Cómo el texto cinematográfico construye ese imaginario? ¿Cuáles son sus recursos?

El recurrir a distintas fuentes y la exploración interdisciplinaria que hemos llevado a cabo en cada ocasión nos ha permitido crear un discurso en el que hemos planteado el significado de las creaciones identitarias de la cosmovisión del pueblo mexicano, en el que ahondaremos en los capítulos centrales de esta tesis, y las vías por las que el cine ha intervenido para mostrar la tradición del Día de Muertos.

Nuestra hipótesis parte de la idea de que la festividad del Día de Muertos y su cultura funeraria son un aspecto de identidad mexicana. Para poder ver su representación, su conformación como tal y su difusión como icono, hemos utilizado el cine mexicano y su discurso narrativo.

La muestra de películas escogidas permite analizar el lenguaje y el discurso narrativo que ha utilizado el cine para la representación del Día de Muertos. Así, hemos podido responder a tres de nuestras inquietudes iniciales: ¿cómo se ha representado la festividad? ¿Qué elementos ha utilizado el cine para mostrarla? ¿Qué transformaciones ha experimentado? Para responder a ello hemos propuesto analizar siete películas, nuestro corpus cinematográfico, ubicadas entre 1930 y 1960: *¡Qué Viva México!* de Serguéi Eisenstein (1931), *Janitzio* de Carlos Navarro (1934), *El ahijado de la muerte* de Norman Foster (1946), *Nosotros los pobres* de

Ismael Rodríguez (1947), *Maclovía* de Emilio Fernández (1948), *El brazo fuerte* de Giovanni Korporaal (1958) y finalmente *Macario* de Roberto Gavaldón (1959).

El carácter ecléctico de géneros en las películas escogidas —drama, melodrama, melodrama ranchero, melodrama urbano, sátira política— se atiene a que nuestro interés versa en el reflejo de la festividad del Día de Muertos como símbolo de identidad en el cine mexicano y no en una delimitación genérica o de homogeneidad narrativa. Por ello, estas películas grafican nuestro objeto de estudio: la representación de la tradición como icono identitario en el cine mexicano. Queremos matizar que no descartamos que pueda haber más films en los que aparezca la representación del Día de Muertos, pero consideramos que las elegidas son suficientes para argumentar nuestras hipótesis.

Como parte de esta investigación y de la formación doctoral, hemos publicado tres artículos en diferentes revistas que nos han permitido definir de manera más específica nuestro contexto de estudio y las películas a examinar.

El primer artículo llamado «La representación de la festividad del Día de Muertos en el cine mexicano de la década de los ochenta» fue publicado en 2017 en la revista *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. En él analizamos el contexto histórico de los años ochenta y de la influencia que tuvieron las políticas sobre identidad por parte del Estado mexicano. Trabajamos allí sobre una serie de películas: *Calacán* (1985), *Día de Difuntos o Los hijos de la guayaba* (1988) y el documental *Por eso en Mixquic hay tantos perros* (1985). Además, introducimos una película estadounidense, *Bajo el Volcán* (1984), filmada en este mismo contexto de la década de los ochenta, por nuestro interés a comprender la mirada del «otro» hacia la representación del Día de Muertos. Desde este momento empezamos a indagar si había películas anteriores en las que aparecía dicha festividad como un elemento de identidad mexicana y en qué contexto político y social se desarrollaban. De esta inquietud surgió la siguiente aportación.

El segundo artículo, que formó parte del apartado «Distintas formas de patrimonio: artesanía, cine, literatura y fotografía en México» del libro *Acervo Mexicano Legado de Culturas* (2017), se tituló «Cultura funeraria y cine en México.

Realidad, mito e ironía». En el mismo propusimos la hipótesis de tres períodos en los que se representaba la festividad del Día de Muertos. Un primer período ubicado entre 1945 a 1960 en el que la representación de la muerte y la festividad se introducen como un código más de identidad. En este período analizamos dos películas: *Esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1959) y *Macario* (Roberto Gavaldón, 1959). En el caso de la primera se trata de un relato satírico y ácido sobre la muerte, además de ser crítica con la religión y el matrimonio. Una película excepcional cargada de humor negro, pero en la que no aparece la festividad. A pesar de esto, tiene esta burla y representación simbólica, que venía de la literatura, hacia la muerte, motivo por el que la investigamos. Por otro lado, al analizar *Macario*, advertimos que representaba la culminación de una figuración singular sobre la muerte y la festividad. Precisamente, este momento fue parte del que escogimos finalmente para llevar a cabo esta tesis doctoral. En esta línea, al investigar las secuencias de Eisenstein y la película de Carlos Navarro, *Janitzio*, fijamos el período definitivo de nuestro estudio abarcando de 1930 a 1960.

Un segundo periodo ubicado en la década de los ochenta, que ya habíamos empezado a analizar en el ensayo publicado en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. En dicha década se impulsaron políticas nacionales por parte del Estado para la reivindicación de la cultura mexicana como respuesta a la aparición de la festividad de *Halloween* en las zonas urbanas. Por ello, analizamos *Bajo el Volcán* (John Huston, 1984) y *Día de Difuntos (o Hijos de la Guayaba)* (Luis Alcoriza, 1985). Finalmente, acometimos el análisis de un tercer período, iniciado en el siglo XXI, del año 2000 hasta la actualidad, en que las películas de animación son las que se han encargado de difundir la tradición del Día de Muertos. Además de la visión extranjera de la festividad a través de los siguientes largometrajes: *Todos están muertos* (Beatriz Sanchis, 2014) una coproducción española, mexicana y alemana, y *El libro de la vida* (Jorge R. Gutiérrez, 2014) una producción estadounidense, aunque el director y los productores son en su mayoría mexicanos.

Con este segundo artículo advertimos que para entender cuándo había empezado a representarse la tradición en el cine, teníamos que remontarnos a la década de los años treinta. Observamos que el cine formaba parte de un proyecto cultural nacionalista que, después de la Revolución Mexicana, tomó fuerza a partir

de este decenio, y que las primeras representaciones de la festividad del Día de Muertos, como elemento de identidad, provienen de esta época.

El tercer y último artículo ha sido el de «Macario, un hito en la representación del Día de Muertos en la industria cinematográfica mexicana (1930-1960)» publicado en 2020 en la revista *Kamchatka* de la Universidad de Valencia en el que analizamos con detalle dicha película de Roberto Gavaldón. El estudio pormenorizado, tomando como línea de análisis el tema de nuestra tesis, nos ayudó a entender la perspectiva de la construcción de la identidad a través de la festividad, de qué iconografía se había valido el cine para su expresión y en qué contexto social se reprodujo. Escribir este artículo nos proporcionó las bases definitivas para culminar nuestra investigación.

De este modo, estos tres artículos, junto a la primera aproximación en este ámbito de estudio que hemos hecho del TFM, nos ha permitido el desarrollo de esta investigación y empezar a responder nuestras dos preguntas iniciales: ¿Cómo se representaba la festividad del Día de Muertos en el cine mexicano? ¿En qué período apareció? Era necesario recomponer ciertas construcciones del nacionalismo y de la identidad para responder a otras nuevas preguntas: ¿de dónde surgen los conceptos de nación y nacionalismo? ¿Qué papel desempeña la identidad en la tradición del Día de Muertos? ¿Qué símbolos y estereotipos formaron parte del discurso de la identidad mexicana? ¿La muerte forma parte de estos símbolos? ¿Las artes y el cine han tenido algo que ver en la difusión de estos símbolos? ¿De qué maneras se vincula la política a la construcción de la identidad? ¿La importancia alcanzada por la festividad del Día de Muertos se debió al contexto político? ¿Qué supone la tradición del Día de Muertos en el discurso de la identidad?

Una vez establecidos los componentes de identidad, teníamos que investigar el concepto de tradición ¿La festividad del Día de Muertos es una tradición ancestral o se trata de una tradición inventada a partir del siglo XX? ¿Qué elementos la caracterizan? ¿Siempre se ha celebrado de la misma manera? ¿Qué transformaciones ha sufrido? Para conectar todos estos elementos se hizo necesario observar las estrategias del cine para unificar identidad y tradición: ¿qué símbolos crean el discurso identitario en la industria cinematográfica mexicana? ¿A partir de qué momento aparece la festividad del Día de Muertos? ¿Por qué el cine es un

elemento de cohesión y difusión de la tradición? ¿El cine refleja la festividad del Día de Muertos o una imagen utópica de la tradición? ¿En qué películas aparece la celebración? ¿Se representa en el cine del mismo modo a lo largo de las décadas?

A partir de ello hemos estructurado la tesis en tres capítulos. En el primer capítulo apuntamos a definir conceptos de nación e identidad para, a posteriori, reflexionar acerca de cómo se han construido la identidad mexicana y los discursos políticos y culturales que manifestaron como inquietud el entendimiento de lo propio. Nos hemos centrado también en definir los distintos estereotipos creados en las artes, y en particular en el cine, donde se adoptaron algunos provenientes de la literatura y el teatro. El estudio de estos elementos de identidad mexicanos nos ha permitido incluir a la muerte, y, sobre todo, a la festividad del Día de Muertos como un estereotipo más.

El segundo capítulo aborda el concepto de tradición cultural, y ya en particular de la festividad del Día de Muertos. En él analizamos el recorrido histórico de su celebración, con rasgos de la época precolombina —aunque en realidad para demostrar que no se trata de una fiesta prehispánica—, desembocando en el siglo XX. Además, estudiamos elementos que la constituyen: el cementerio, los altares, los mercados, las calaveras de José Guadalupe Posada, y la obra de teatro de José Zorrilla.

En el tercer capítulo hacemos un breve recorrido del contexto cinematográfico e histórico de la década de los años treinta, cuarenta y cincuenta, para ubicar las siete películas que a continuación analizamos. Estas películas nos han permitido observar qué elementos de identidad y del Día de Muertos se han utilizado en el cine mexicano y como se ha transformado su representación. Las siete películas, como decíamos anteriormente, son: *¡Qué Viva México!* de Serguéi Eisenstein (1931), *Janitzio* de Carlos Navarro (1934), *El ahijado de la muerte* de Norman Foster (1946), *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez (1947), *Maclovía* de Emilio Fernández (1948), *El brazo fuerte* de Giovanni Korporaal (1958) y finalmente *Macario* de Roberto Gavaldón (1959).

En las conclusiones hemos sintetizado las ideas principales de la investigación, así como también una serie de cuestionamientos que han quedado abiertos y nos posibilitan nuevas líneas de pesquisa, como las que propone la imagología. De esta manera pretendemos conectar esta disciplina, que proviene de los estudios literarios —en concreto de la literatura comparada—, con el cine y la representación de las imágenes a través de los *clichés*, estereotipos o imagen-tipo.

Finalmente, nos ha parecido relevante incluir en los anexos un breve glosario de la cultura mexicana, para aproximar al lector a los mexicanismos y nahuatlismos utilizados a lo largo de toda la tesis. Y la incorporación de un repertorio de películas en las que aparece la festividad del Día de Muertos, tanto del periodo tratado en la tesis como de décadas posteriores. El mismo tiene como objetivo incrementar la difusión de estos temas y abrir nuevas líneas de investigación.

2. La identidad mexicana: bases históricas, paradigmas y reflexiones.

La retórica del discurso de identidad producida después de la Revolución Mexicana de 1910 surgió con la idea de reorganizar y asentar las instituciones mexicanas por parte del Estado. Es justamente en la primera mitad del siglo XX cuando hubo la necesidad política de construir la identidad que ordenara y homogeneizara el país después de la contingencia revolucionaria (García Benítez, 2010: 2). Dicho movimiento de reorganización fue promovido en gran parte por el Estado en los registros culturales, desde la literatura, la pintura, el caso específico del muralismo mexicano, hasta los medios de comunicación –prensa, radio, televisión y cine– asentando las bases de un nacionalismo cultural. Estos medios artísticos serán los encargados de difundir estas políticas estatales.

La injerencia del Estado en la industria cultural y económica contribuyó a la creación de estereotipos y símbolos nacionales que se perpetuarían a lo largo de las décadas, tanto nacional como internacionalmente. Queremos aclarar que la identidad nacional y el nacionalismo no solo se derivaban de los estereotipos, sino también de las narrativas que explicaban qué era ser mexicano, estableciendo un relato con el pasado y con las tradiciones. Sin embargo, Pierre Bourdieu en su texto *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* subrayaba la importancia de la imagen en la definición de identidad y la capacidad de evocar, unir, juntar y despertar sentimientos de pertenencia (2004: 121). Así pues, el cine, como medio masivo de transformación ideológica permitió a través de su filmografía la propagación y la repetición tanto de los estereotipos como de los símbolos nacionales. Los estereotipos fueron la forma en la que se organizaron los personajes en el cine convencional que se hicieron estables a través de los géneros cinematográficos, que repitieron las convenciones establecidas previamente como el teatro.

2.1 El Nacionalismo y su construcción

Catherine Héau y Gilberto Giménez Montiel exploraban la identidad teniendo en cuenta el significado que representaba para los individuos y la comunidad.

Desde el punto de vista de los individuos, la identidad nacional no sería más que el sentimiento de pertenencia nacional. Pero si la consideramos desde la perspectiva de la comunidad nacional en su conjunto, podría definirse como la representación socialmente compartida —y exteriormente reconocida— del legado cultural específico que supuestamente define y distingue a una nación en relación a otras (2005: 83).

Pero antes de centrarnos en el concepto de identidad, uno de los elementos de nuestro estudio para entender cómo la festividad del Día de Muertos ha sido clave, como tradición y símbolo de identidad, debemos conceptualizar y explicar el significado del nacionalismo y de su construcción en el ámbito mexicano.

Los conceptos de nación y nacionalismo son conceptos modernos surgidos en el siglo XIX, relacionados directamente con la revolución industrial. Sin embargo, el objeto de nuestro estudio nos lleva a estudiar a los autores del siglo XX como Hans Kohn, Anthony D. Smith, Ernest Gellner y Benedict Anderson para desentrañar estos términos.

La primera referencia sobre nacionalismo fue la de Ernest Renan, *¿Qué es una nación?* de 1882. Hablar del concepto de nación es controvertido y complejo, además de ser uno de los ámbitos más abordados y con una bibliografía extensa. Nos interesa destacar a Hobsbawm (1990) pues ha reelaborado el mapa de los estudios del nacionalismo, y ha recurrido al texto *El marxismo y la cuestión nacional* (1913) de Iósif Stalin, para hacer una aproximación a una de las definiciones más conocidas del término de nación. No ha sido la única definición, pero sí un referente para su conceptualización posterior.

Una nación es una comunidad estable, fruto de la evolución histórica, de lengua, territorio, vida económica y composición psicológica que se manifiesta en una comunidad de cultura¹.

Esta definición pone en valor la teorización del concepto de «nación», pero surgen muchas dudas, sobre todo en su aplicación a naciones que están en proceso de conformarse, o que no tienen un Estado propio. La lengua, como el territorio, permiten delimitar a una nación, pero existen casos de territorios donde coexisten

¹ I. Stalin, *Marxism and the national colonial question* citado en Hobsbawm, 2018: 13

diversas lenguas, y no por ello son distintas naciones. Es el caso de México, donde el imaginario de nación ha sido unificado y codificado por la sociedad mexicana, pero en el que coexisten distintos grupos o comunidades indígenas que entran en conflicto con este sentido de pertenencia. Asimismo, coincidimos con Eric J. Hobsbawm al decir que los criterios que se usan para definir el concepto de nación, la lengua, la etnicidad, son borrosos, cambiantes y ambiguos (2018: 14).

Pero para entender la «nación», que posteriormente nos va a ayudar a comprender la «identidad», debemos analizar los otros puntos de vista de los teóricos sobre nación y nacionalismo.

Hans Kohn analizó los conceptos de nacionalidad y nación diferenciándolos por su etimología inicial y posteriormente por su significado. Kohn prefería hablar de nacionalidad antes que de nación, ya que este último término —en los siglos XVII y XVIII— denotaba únicamente al Estado y excluía al pueblo, pues se entendía como «una masa política y socialmente pasiva», mientras que el nacionalismo «dio por resultado la integración del pueblo en una nación, el despertar de las masas hacia una actitud política y social activa» (Kohn, 1949: 480-481). Así, Kohn definía la nacionalidad como «el resultado de las fuerzas vivas de la historia, y por lo tanto, siempre fluctúa, jamás es rígida» (1949: 24). Es decir, que es cambiante y, por lo tanto, variable y flexible.

En esta medida, la construcción del nacionalismo —y por extensión de la identidad— aparece por la necesidad imperante de las instituciones y de la sociedad, de amoldar y aglutinar las ideologías que hasta este momento habían estado fracturadas por la Revolución Mexicana. En este sentido se crean aquellas herramientas necesarias para afincar el poder del Estado. Marx y Engels percibían que el Estado era el que conformaba y determinaba la nación. En este sentido, Tomás Pérez Vejo explicaba que para Marx y Engels el nacionalismo, como la religión, era un fenómeno temporal generado por la llegada al poder de la burguesía que se transformaba en un arma contra el proletariado (1999: 85). Es decir que Marx y Engels percibían que el Estado era el que conformaba y determinaba la nación, lejos del pensamiento del ciudadano que no fuera parte de las élites gobernantes.

Por otro lado, Anthony D. Smith en su libro *Nacionalismo: Teoría, ideología, historia* definía el concepto de nación de la siguiente manera:

[...] una comunidad humana con nombre propio que ocupa un territorio propio y posee unos mitos comunes y una historia compartida, una cultura pública común, un sistema económico único y unos derechos y deberes que afectan a todos los miembros (2004: 28)

De esta definición nos interesa destacar los derechos y deberes que conciernen a todos como parte del quehacer del Estado. De esta manera, el Estado forma a los ciudadanos acorde a los proyectos de nación, sean económicos, políticos o en este caso, culturales.

En su artículo *¿Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones* Smith añadía que «la nación puede ser una formación social moderna, pero está en cierto sentido basada en culturas, identidades y herencias preexistentes» (2000: 199). Es decir que, a pesar de ser una construcción moderna, también se basaba en las tradiciones y culturas existentes antes de su creación. Pero además de la definición *per se* del concepto de nación, Anthony D. Smith daba también pautas de cómo se formulan y se centran en factores «objetivos» y en factores «subjetivos». Los factores objetivos son aquellos centrados en el lenguaje, la religión y las costumbres, el territorio y las instituciones, mientras que los factores subjetivos son las actitudes, las percepciones y los sentimientos (2004: 25). Por lo tanto, la mayoría de las interpretaciones de la concepción de nación, según Smith, se centran o en los factores «objetivos» o en los «subjetivos».

Para Ernest Gellner, parte de la definición del nacionalismo se centra en la construcción de la nación que aprovecha los medios a su alcance para poder crearla. Es decir, utiliza, no solo las diferentes culturas preexistentes, sino que también inventa tradiciones y se reinterpretan costumbres para la concepción de esta nueva nación:

El nacionalismo engendra las naciones, no a la inversa. No puede negarse que aprovecha —si bien de una forma muy selectiva, y a menudo transformándolas radicalmente— la multiplicidad de culturas, o riqueza cultural preexistente, heredada históricamente. Es posible que se haga revivir lenguas muertas, que se inventen tradiciones y que se restauren esencias originales completamente ficticias (1991: 80)

Otro de los grandes teóricos del nacionalismo, Benedict Anderson, definía la nación como

una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión (2006: 23)

Anderson va más allá de lo que habían propuesto Hans Kohn y Anthony D. Smith: ya no solo piensa en la constitución del concepto de nación como el territorio, la cultura, la lengua, sino que además desentraña el significado del concepto añadiendo que es una comunidad política imaginada. Aquí la actuación del Estado como constructor de la nación adquiere una especial relevancia.

Eric Hobsbawm, en su libro *Naciones y nacionalismo desde 1790*, hace un viaje a través de la historiografía de los conceptos de nación y nacionalismo. Para darnos a entender que son conceptos cada vez más diluidos y confusos y que vamos hacia una idea de supranacionalismo e infranacionalismo (2018: 197). Sin embargo, dejando las cuestiones actuales, Eric J. Hobsbawm nos ayuda a contextualizar y acotar nuestro objeto de estudio, que coincide con el que denomina «el apogeo del nacionalismo» (2018: 141) de 1918 a 1950, justo al terminar la primera guerra mundial. Este período coincide plenamente con la aparición de los símbolos y los estereotipos reproducidos a través del cine, no solo en el caso mexicano, sino de manera globalizada.

La propuesta formulada por Gilberto Giménez Montiel del significado de nación, en la que combina la descripción de Benedict Anderson y la de E. K. Oomen,

podría darnos un poco más de juego para entender este concepto: «una “comunidad política imaginada”, fundada en un legado cultural supuestamente compartido y asentada en una porción de territorio que se define y se vive como “patria” (ancestral o adoptada)» (Héau y Giménez Montiel, 2005: 82).

En síntesis, el concepto de nación se puede definir como un conjunto de factores tanto objetivos como subjetivos (Anthony D. Smith) como la lengua, la cultura, el territorio, las tradiciones y costumbres, las actitudes y los sentimientos, una comunidad política imaginaria (Benedict Anderson) que aglutina un territorio e incluso con tradiciones y esencias inventadas (Ernest Gellner) siempre fluctuante y cambiante (Hans Kohn).

Por otro lado, Tomás Pérez Vejo en su libro *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionales* comparte la idea de que se trata de la unidad social, un conjunto complejo de relaciones étnico-político-culturales, de contornos difusos y concreción difícil (1999: 7), pero que se ha convertido en la piedra angular sobre las que se han construido las percepciones sociales, culturales, políticas y los mitos colectivos. Las naciones no son realidades objetivas, sino invenciones colectivas y que, por lo tanto, se convierten en la principal fuente de legitimación del poder político y de identidad colectiva. Remarca que las naciones se crean o se inventan —desde una invención histórica, con datos, fuentes— y adquieren el poder a través de la repetición y la difusión, es decir, de su construcción (Pérez Vejo, 1999). Benedict Anderson, ya comentaba que las naciones se trataban de comunidades imaginarias y, por lo tanto, como afirma Pérez Vejo, inventadas, creadas a partir de valores simbólicos y culturales, de los que se beneficia la política y el Estado. Por lo tanto, el Estado y la clase política no crean la nación, pero si tienen una gran influencia en la difusión y la repetición de los valores culturales a través de los símbolos y estereotipos, como veremos más adelante, que son cruciales para la construcción de la identidad nacional. Sin duda, esta reflexión sobre la nación, que nos ofrece Pérez Vejo, es la que compartimos para entender este concepto y el que nos ayuda a comprender, más adelante, el de identidad.

En este hilo conceptual, el cine de los años treinta y cuarenta utilizó las herramientas que el Estado proporcionó para que se consolidara como espacio cultural y, a través de la elaboración de distintos géneros cinematográficos y la construcción de determinadas estrellas y personajes reconocibles, ayudó a plasmar este sentimiento de pertenencia nacional y apoyar las políticas que se estaban gestando para la construcción de una identidad nacional sólida.

Jesús Antonio Machuca comentaba que

resulta significativo que históricamente el nacionalismo, en todos los países, ha conducido a aglutinar a la sociedad en torno del proyecto de un sector específico y particular de la elite política ascendente, como el referente y representante político concreto forzoso de esa identidad y forma de cohesión en el proceso de conformación de la nación moderna (2005: 139).

Que es justamente lo que hace el Estado al utilizar estos valores simbólicos y culturales para la construcción de la nación. En el caso de México este proyecto específico fue el de la construcción de la nación después del período convulso de la Revolución, para ordenar y homogeneizar al país.

Desde la época de la Independencia ya se habían creado elementos de identidad nacional, como el caso de la Virgen de Guadalupe², para aglutinar a los mexicanos en torno a un referente común y compartido. Pero es a partir de este proyecto político específico creado a partir de la Revolución Mexicana donde los medios de comunicación fueron claves. El cine forma parte de esta industria cultural, junto a la televisión, la radio y la prensa, que ayudó a convertir esta idea de nación en un sentimiento y en acto de cotidianeidad (García Canclini, 2001: 238). Fueron herramientas para la homogeneización de los contenidos culturales. En esta transmisión nacional también tuvieron un papel importante la literatura, el arte (sobre todo los muralistas) y la educación. El proceso educativo, como veremos brevemente, también sirvió al Estado, no solo para alfabetizar a la población, sino

² Gruzinski apela a la importancia de la Virgen de Guadalupe desde la colonia. Sin embargo, en la Guerra de Independencia, adquiere un nuevo significado para los criollos, que hacen de ella un símbolo de la nación mexicana (Gruzinski, 2019). Véase también Florescano, 2002.

también para unificar la historia —esa invención histórica de la nación como decía Pérez Vejo (1999: 17) — y la construcción del imaginario mexicano.

Los medios de comunicación, el público nacional e internacional compartieron un imaginario mexicano, que se ha prolongado hasta la actualidad. Además, este periodo supuso una época de enorme creatividad artística, donde la circulación de la cultura, tanto dentro del país como fuera, hizo que se difundieran unos estereotipos que se vinculaban de manera determinante a la imagen de México (Pérez Montfort, 2013: 1659).

El contexto de nuestro estudio, como decíamos anteriormente, coincide con el periodo que Hobsbawm define como «el apogeo de los nacionalismos». Sin duda, en México, en el periodo entre 1930 a 1968 se logró la plena institucionalización del Estado surgido de la Revolución Mexicana (Cappello, 2005: 259). En definitiva, en este contexto se asentaron las bases de la institucionalización del Estado y de los fundamentos de la nación mexicana.

2.2 La búsqueda de la identidad mexicana

Interrogarse sobre la identidad, no solo de uno mismo sino de la colectividad, ha sido y es una de las preguntas más recurrentes a lo largo de las décadas. ¿Qué es ser mexicano? ¿Qué características los definen? ¿Cómo se distinguen del resto de sociedades? En este apartado queremos entender el contexto en el cual surgieron estas cavilaciones dentro del periodo que hemos decidido estudiar.

Desde la época de la Independencia, los criollos habían querido redefinirse para diferenciarse de los españoles peninsulares de la época colonial. En su construcción identitaria utilizaron símbolos que los unían al pasado indígena y figuras como la de la Virgen de Guadalupe. Al igual que sucedería en las épocas posteriores había una necesidad imperante de cohesión y unidad relegando las diferencias entre los nativos de la Nueva España (Rebolledo, 2017: 46-48). Los teóricos del siglo XVIII, entre ellos Francisco Javier Clavijero y su *Storia antica del México* (1780), utilizaron este pasado indígena para «afianzar una identidad propia» y crear aquellos símbolos que «encarnaban los valores patrios» (Florescano, 2002;

Rebolledo, 2017). Aunque los criollos y los mestizos utilizaron el pasado indígena como elemento de cohesión y para consolidar una identidad propia (Héau-Lambert y Rajchenberg, 2008: 51), las comunidades indígenas fueron ignoradas. El pasado indígena era idealizado, mientras que el presente indígena era acallado.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, en el periodo liderado por Benito Juárez, apareció el pensamiento liberal con la ruptura de las raíces indígenas y coloniales. Es entonces cuando surge la inquietud de la búsqueda de la identidad mexicana. Para las élites mexicanas del siglo XIX la patria era aquella que estaba dentro de los límites de Mesoamérica —el Anáhuac, la América Septentrional— (Héau-Lambert y Rajchenberg, 2008: 47), justificando de esta manera la pérdida de tierras por parte de México a lo largo del siglo. Así, el territorio es definido como constructor de identidad que delimita lo propio y define la otredad (*ibíd.*, 2008: 55).

En este contexto los primeros planteamientos de la «cultura nacional» fueron desarrollados por estas clases ascendentes que formarían la élite intelectual y su papel fue esencial en este proceso de invención de la nación (Durán, 1988, citado en Pérez Montfort, 2000: 20 y Pérez Vejo, 1999: 60). Como hemos visto, Tomás Pérez Vejo insiste en que las naciones no se inventan a partir de decretos y de normas políticas, sino a través de los valores simbólicos y culturales (1999: 17). Es precisamente a través de la cultura como se crea la idea de identidad.

El papel de las artes, como hemos empezado a dilucidar, ha tenido una especial relevancia en esta construcción de la identidad. La literatura mexicana encuentra un periodo de creación e invención propias, alejadas de la imitación de las literaturas europeas. La idea inicial, de crear una literatura de expresión de lo nacional, partió de la Academia de Letrán, la primera asociación literaria importante del México Independiente (Martínez, 2000: 724). Fue fundada en 1836 y estuvo abierta hasta 1956. En estos años promovieron la publicación de *Años Nuevos* (1837-1840) que promovía el proyecto nacionalista. Destacaron literatos como Ignacio Manuel Altamirano, Guillermo Prieto, Manuel Payno, Ignacio Ramírez, Vicente Riva Palacio, Luis G. Ortiz, José Tomás de Cuéllar y Juan A. Mateos, Juan de Dios Peza y Justo Sierra que se reunían en veladas literarias. La revista *El Renacimiento* (1869)

fundada por Altamirano representaba esta idea de «emprender la reconstrucción espiritual de México» (*ibíd.*, 2000: 731) que había surgido de estos encuentros.

De todos estos autores, que dieron origen a un período de cambio en la literatura mexicana, Altamirano asentó las bases de la literatura nacionalista mexicana, en concreto de la novela nacionalista. Sin embargo, debemos destacar la importancia de Justo Sierra. Aparte de su papel en la literatura mexicana, tuvo especial relevancia en el cambio de paradigma de la educación del país, que en esta época fue uno de los pilares ideológicos de la nación. La educación también tuvo un papel primordial a la hora de gestar los símbolos y la creación del discurso identitario de México. Una nueva época de la historia política educativa del país se inició con el Primer Congreso Nacional de Instrucción de 1889-1890 (Vázquez de Knauth, 1970: 81). En 1910, antes de estallar la revolución, Porfirio Díaz inaugura la Universidad Nacional de México, la actual Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) de la cual fue también promotor Justo Sierra. Así pues, la importancia de la educación en esta construcción del discurso nacionalista, quedaba patente.

Con la restauración de la República, el proyecto liberal de Benito Juárez y posteriormente con el régimen de Porfirio Díaz (1877-1911) se construyó esta historia oficial a través de manuales «populares» y los libros de texto utilizados en la enseñanza primaria mostrando, de manera institucional y homogénea, quiénes eran los héroes y villanos de esta memoria nacional (Ramírez, 2009: 1173).

Las artes plásticas contribuyeron en este proceso de definición y difusión del imaginario nacional (*ibíd.*, 2009: 1179) plasmando y recreando la cotidianidad mexicana y sus expresiones culturales. La técnica del grabado adquirió relevancia gracias a la prensa y a los boletines u hojas volantes. A través de los grabados se formaron algunas de las recreaciones de personajes mexicanos que luego perdurarán a lo largo del tiempo. Las expresiones de la cultura popular como las danzas, los bailes, la música y las fiestas populares que formaban parte del folklore de la época se vieron representadas en la literatura y en el arte. Esas rutinas, costumbres y formas artísticas eran las que expresaban la nación y las que se

dibujaban en el imaginario colectivo (Pérez Vejo, 1999: 18). En estas manifestaciones artísticas surgió la representación del mestizo, el criollo, el indio y el negro como parte de esta búsqueda de la identidad de los pueblos multiculturales de orígenes distintos, que luego generarían varios de los estereotipos utilizados en décadas posteriores.

Así como había sucedido a inicios del siglo XIX con la utilización como símbolo de la Virgen de Guadalupe, a finales de este mismo siglo aparecieron dos figuras que se convirtieron en emblemas de la defensa de la nación y que se relacionan tanto con la Independencia como con el pasado indígena que alababan los criollos, ya desde el siglo XVIII. Estas figuras fueron el padre Hidalgo (Miguel Hidalgo y Costilla) —uno de los iconos de la independencia, aunque posteriormente se añadiría la figura de José María Morelos —y la figura de Cuauhtémoc que al igual que un santo en el martirio se sacrifica defendiendo la fe, murió para defender este territorio frente a los conquistadores (Ramírez, 2009: 1173). En definitiva, el discurso de la identidad de la nación se creaba a través de los protagonistas que lucharon por defender esta soberanía territorial. Estos personajes, convertidos en símbolos de la nación, habían florecido por encima de otros en esta construcción de la identidad, y representaban los héroes trágicos, los «defensores de la patria» contra un enemigo extranjero que los había invadido (Ramírez, 2009).

A partir de los años veinte del siglo XX, como consecuencia de la Revolución Mexicana, se reformularon las instituciones que justificaban su quehacer en la construcción de un Estado más sólido debido al contexto político y económico (Pérez Montfort, 2000: 39). En el siglo XX se construyó un nuevo proyecto de nación que quiso recuperar las raíces indígenas y establecer en el centro de la reflexión, el proceso de mestizaje (Rebolledo, 2017: 46).

El discurso de la identidad y la descripción de los rasgos del carácter mexicano se conformó, en gran parte, a través de las ideas de los intelectuales positivistas y liberales de inicios del siglo XX como Ezequiel Chávez, Manuel Gamio, Julio Guerrero, Martín Luis Guzmán, Justo Sierra, Andrés Molina Enríquez, Carlos Trejo Lerdo de Tejada y también a través del antipositivismo intelectual de José

Vasconcelos y Antonio Caso (Bartra, 2017a: 17-18). Es en el arte mexicano, encabezado por los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, donde se proyecta y se realiza una contribución esencial a la exaltación de la nación. Y ante todos los antecedentes, los grabados de José Guadalupe Posada «son colocados en el centro del nuevo nacionalismo, como su auténtica expresión popular» (*ibíd.*, 2017: 18).

De nuevo, como había ocurrido en el siglo XIX, las artes plásticas (las artes gráficas, el muralismo), la literatura, y las nuevas manifestaciones culturales propias del siglo XX, como son el cine y la televisión, fueron los canales de comunicación para difundir esta nueva reformulación institucional. Anthony D. Smith lo comentaba de esta manera

Los instrumentos específicamente nacionalistas de manipulación de los que se vale la elite son simbólicos: implican la creación de una ideología-cultura de comunidad, a través de una serie de símbolos y mitos emotivos, transmitidos en forma impresa y por los medios de comunicación (2000: 186)

La educación tuvo un papel determinante para el proceso de modernización ideado por el Estado. Como habíamos visto, durante el siglo XIX, la relevancia de la educación ya fue clave para esta construcción nacional. Fue a través de ella, centralizada su gestión y mostrando la historia nacional legitimada, cómo se construía este diálogo y este discurso del Estado y por tanto el medio para alcanzar «la ansiada unidad nacional» (Vázquez de Knauth, 1970: 84). Sin embargo, el analfabetismo alcanzaba un porcentaje muy alto, en su mayoría en el campo. Por esto, fue tan importante el proyecto educativo de José Vasconcelos, en el que se promovieron campañas contra el analfabetismo en las zonas rurales y el apoyo a los movimientos culturales (Cappello, 2005: 259). De esta manera, el proyecto de nación propiciado por el Estado posrevolucionario se difundió consolidando de manera más contundente la identidad nacional.

Ricardo Pérez Montfort sostiene que durante el período de reconstrucción posrevolucionaria, el nacionalismo se apoyó en dos vertientes complementarias.

Por un lado, hubo una vertiente defensiva que se impuso como escudo frente a la expansión norteamericana, y por el otro lado, existió otra vertiente que buscó reivindicar lo propio generando una base para la autoafirmación. El discurso oficial utilizó la complementariedad de ambas para su proyección nacional (2000: 39). Así que este discurso oficial, en el que también se elaboró el discurso de la identidad mexicana, no solo desde un punto de vista académico, sino también del contexto político, estuvo apoyado por este rechazo al intrusismo extranjero y a la vez de conciencia a lo propio.

Ya durante los días revolucionarios, la constante lucha armada y la inestabilidad política hizo cada vez más apremiante la idea de constituir una unidad frente a las desavenencias constantes entre los jefes revolucionarios (Huerta, Villa, Zapata, Carranza). En 1917 el gobierno liderado por Venustiano Carranza asumió esta tarea de reconstruir el Estado con nuevas bases y de apoyo a los sectores populares por encima de la modernización (Meyer, 2000: 825). De este año data la Constitución Mexicana, el documento de legitimación del Estado-nación posrevolucionario. Nos parece interesante destacar del Título primero, Capítulo I, De los Derechos Humanos y sus Garantías, en el artículo segundo lo siguiente:

La Nación Mexicana es única e indivisible.

La Nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas (Gobierno de México)³

En la Constitución se remarca este carácter único de la nación, pero siempre aludiendo a las identidades e instituciones indígenas, que forman parte de esta indagación sobre la propia identidad mexicana. Este carácter multicultural, la reivindicación de lo propio, la recreación y la elaboración de nuevos estereotipos, generaron una serie de modelos que sirvieron para homogeneizar expresiones culturales como «popular» o «típico», y luego heterogeneizar estas expresiones en

³ Consulta 24/05/2020 : <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/articulos.php>

relación a las específicas locales. Este proceso heterogéneo ha permitido el desarrollo del discurso oficial enlazando el costumbrismo con el folklore y con las identidades nacionales (Pérez Montfort, 2000: 23).

Como en la mayoría de los movimientos revolucionarios triunfantes la figura del caudillo constituye el factor político dominante y México no fue la excepción. Entre 1920 y 1940 el gobierno mexicano estuvo compuesto por generales que habían participado en la contienda, primero Álvaro Obregón y después Plutarco Elías Calles (Meyer, 2000: 827). En este momento surge el debate político sobre la reforma agraria y la distribución de las tierras (estipulado en el artículo 27 de la Constitución de 1917). Entre tanto, surgió el Maximato (bajo el amparo del expresidente Plutarco Elías Calles) abarcando de 1928 a 1934 y formado por tres presidentes: Emilio Portes Gil (1928 - 1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934). Finalmente, después del breve periodo de gobierno de estos presidentes, subió al poder Lázaro Cárdenas (1934-1940).

En el período del presidente Miguel Alemán (1946-1952) y del presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) se impulsó la tendencia a estereotipar produciendo desfiguraciones en los valores folklóricos nacionales para convertirlos en espectáculos de consumo para los turistas y nacionales que correspondían a su visión de México. De hecho, esta desvirtuación fue promocionada por la alianza entre el Departamento de Turismo, el Instituto de Bellas Artes y «la naciente industria televisiva» (Pérez Montfort, 2000: 31). El turismo, tuvo una parte importante, sobre todo, en los años posteriores, en el desarrollo y la perpetuación de nuevos estereotipos culturales.

A finales de los años sesenta hubo una profunda crisis de identidad y legitimidad que terminó con el régimen surgido después de la Revolución Mexicana, un período que permitió la investigación y la reflexión de lo que sucedía (Bartra, 2017b: 305). El fin del sistema político de este régimen instaurado después de la Revolución de 1910 «forma parte de las grandes transformaciones que han sacudido en todo el mundo a los regímenes sustentados en tradiciones revolucionarias y que marcan el fin del siglo XX» (*ibíd.*, 2017b: 306). Esto, constituyó un cambio de

paradigma político, y por lo tanto, un tránsito a nuevas políticas sociales y culturales, que tendrían nuevas representaciones simbólicas.

En conclusión, durante el siglo XX se utilizaron una serie de elementos que forjaron la identidad nacional a través de símbolos e iconos. Estos, entendidos como parte de esta «mexicanidad», fueron introducidos en la industria cinematográfica remarcando no solo esta nueva construcción de emblemas mexicanos, sino también propagándose y creando estereotipos.

2.3 La identidad como discurso de la construcción nacional mexicana

Los conceptos de nación e identidad han ido ligados para conformar el discurso del imaginario común de lo que representa «ser mexicano».

Identidad y nación quedan definidas en término de una etnicidad surgida de una esencia cultural, racial y de una ancestral historia compartida, en donde es el pasado quien otorga identidad y sentido de pertenencia (Rebolledo, 2017: 53)

Hablar de identidad es tarea ardua y compleja. La Real Academia Española define identidad como «conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracteriza frente a los demás»⁴. Partiendo de esta base, Catherine Héau y Gilberto Giménez ampliaban la definición de la siguiente manera:

Desde el punto de vista de los individuos, la identidad nacional no sería más que el sentimiento de pertenencia nacional. Pero si la consideramos desde la perspectiva de la comunidad nacional en su conjunto, podría definirse como la representación socialmente compartida —y exteriormente reconocida— del legado cultural específico que supuestamente defiende y distingue a una nación en relación con otras (Héau y Giménez, 2005: 83)

Así que a grandes rasgos podríamos decir que la identidad nacional individual se define como aquel sentimiento de pertenencia nacional. Numerosos investigadores desde filósofos pasando por antropólogos e historiadores han

⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Identidad [en línea], <<http://dle.rae.es/?id=KtmKMfes>> [Consulta: 09/12/2018]

analizado, no solo el estudio de la identidad *per se*, sino los elementos que componen esa identidad. Vamos a ver, por lo tanto, algunas de estas ideas que creemos que pueden encajar a nuestro objeto de estudio.

Señala Elsa Muñiz «la cultura y la identidad son, entonces, conceptos íntimamente ligados que en el contexto de una nacionalidad adquieren calidad fundamentalmente política» (1993: 28)

Forjar esta identidad, en palabras de Héau-Lambert y Rajchenberg significa crear o inventar ancestros comunes y tradiciones unificadoras, pero también territorializar el espacio, marcarlo y tatuarlo de tal manera que el amor hacia el lugar donde se ha nacido se transfiera al territorio más amplio de la nación, porque está surcado por símbolos que lo señalizan como parte de una historia común que fraterniza a hombres y mujeres que nunca se conocieron ni se conocerán jamás (2008: 46)

Por lo tanto, como ocurría con el concepto de nación, la identidad también se crea y se construye. Además, debemos entender la identidad nacional como un ente vivo (Heinz Dierterich, 2000). De esta manera, las identidades tanto de los lugares como de los individuos y de los grupos «se construyen, se negocian y se exponen a través de prácticas económicas» (Siniscalchi, 2002: 30) y culturales.

Para completar esta definición, recurrimos de nuevo a Tomás Pérez Vejo que reflexiona sobre este concepto, diciendo que el nacimiento de cualquier identidad nacional «es el resultado de un proceso de socialización mediante el cual los individuos aceptan una serie de normas y valores como propios y los interiorizan como cauce de todo su comportamiento social; el fruto de una determinada coerción ideológica» (1999: 20)

Carlos Monsiváis reflexiona que, después de la contingencia de la lucha armada, aparece la necesidad, sobre todo del Estado, de redefinir las ideologías y de crear el sentimiento de pertenencia a un país, como consecuencia de la fragmentación a la que se había visto inmiscuida la población. En este sentido divide en cinco etapas el nacionalismo a partir de 1910: una primera etapa a la que denomina la «reaparición de México» de 1910 a 1920; una segunda «el reino del nacionalismo nacional» de 1920 a 1940; una tercera, «la era de la unidad nacional»

de 1940 a 1960; una cuarta de «la aparición de la sociedad de masas» de 1960 a 1981 y finalmente la fase en la que nos encontramos en la actualidad «postnacionalismo en la crisis» en la que hay una democratización de la vida cotidiana, pero conectados a través de la comunicación masiva y global (1987: 3). De las etapas descritas por Carlos Monsiváis las que más atañen a este estudio son la segunda y la tercera, justamente el período comprendido de 1920 a 1960.

En este mismo contexto apareció una reacción por parte de los intelectuales contra el nacionalismo revolucionario que se había ido estableciendo en los años anteriores. Paradójicamente se convirtió «en la principal responsable de la codificación e institucionalización del mito del carácter mexicano» (Bartra, 2017a: 18). Uno de estos intelectuales fue Samuel Ramos y su libro *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) donde, entre otras cosas, se analizaba el perfil cultural del mexicano y su identidad de una manera crítica que eludía todo triunfalismo basando su argumentación en la sociología.

Así pues, el discurso de la identidad de los años veinte y treinta fue el que formuló el término de «lo mexicano». En la década de los años treinta y cuarenta se consolidó este proyecto de nación, en el que los gobiernos posrevolucionarios promovieron los ideales por los que se había luchado en la Revolución: «la búsqueda de justicia social, la reivindicación de la cultura popular, y la revaloración de los grupos indígenas» (Obscura Gutiérrez, 2015: 42). El discurso nacionalista buscaba definir México y lo que significaba ser mexicano. La historiografía buscaba entender una de las preocupaciones, incluso actuales, del entendimiento de la cultura, en general, y de la mexicana, dentro de nuestro estudio.

A partir de la década de los años cincuenta, la reflexión sobre «lo mexicano» estuvo encabezada por la publicación de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, que recogía las ideas de todos sus antecesores (Bartra, 2017a: 19). Paz analizaba a través de su ensayo lo que creía significativo del sentimiento de pertenencia del mexicano. Una introspección del carácter del mexicano, de su modo de ver la vida y el mundo, su interacción con la sociedad, su sentimiento de inferioridad y de una serie de estereotipos que ya habían implementado los intelectuales de la década de los treinta como Samuel Ramos.

De este modo Octavio Paz volvía a poner en el punto de mira lo que quería decir «lo mexicano». En palabras de Ricardo Pérez Montfort,

Quizá el momento culminante de este proceso de representación y reconocimiento se logró con la amplia difusión, tanto nacional como internacional, del conjunto de ensayos de Octavio Paz *El laberinto de la soledad* y que resultó imprescindible a la hora de hacer referencia a México y lo mexicano, en corrillos literarios así como en escenarios historiográficos y filosóficos a partir de su publicación en 1950 (2013: 1660)

Con este libro, los estereotipos mexicanos, se reprodujeron y propagaron más allá de las fronteras mexicanas, entre ellos, el modo de ver la muerte.

Posteriormente, el carácter mexicano y los ídolos populares fueron analizados por Carlos Monsiváis en la década de los setenta. Monsiváis analizaba la particularidad de «lo mexicano», pero sobre todo su relación con los medios de comunicación y de cómo estos habían extendido los estereotipos creados a inicios del siglo XX, posteriormente avivados por los ensayos de Octavio Paz.

Roger Bartra ha sido uno de los principales retractores de Octavio Paz, al poner en cuestión lo que había escrito el autor. Bartra es uno de los investigadores actuales que ha desarrollado una fuerte teoría política, de redes imaginarias y del estudio de la identidad mexicana. En este último, dando una nueva visión y refutando las antiguas teorías de identidad.

En conclusión, desde inicios del siglo XX hasta la actualidad hubo una clara intención de definir la particularidad de los procesos identitarios mexicanos por parte de los intelectuales de cada una de las décadas.

2.4 Más allá del imaginario: símbolos y estereotipos nacionales mexicanos

Los símbolos y los estereotipos nacionales ayudaron al Estado a contribuir en la visión homogeneizadora de la identidad mexicana. Es precisamente a través de ellos y en su difusión y repetición, donde se ha logrado esta unidad referencial de lo que representa «lo mexicano». La conformación de estos empezó durante el período de la Independencia, de la misma forma que se había forjado la idea de nación e

identidad, cuando se crearon una serie de símbolos que representan esta visión mexicana.

Los símbolos nacionales, por excelencia de México, son tres: la bandera, el escudo que contiene en su imagen la leyenda del águila devorando una serpiente encima del nopal⁵ y el himno nacional. Estos tres son conocidos como los símbolos patrios, dados a conocer desde la infancia a través de la educación.

Sin embargo, debemos diferenciar los símbolos, creados en su mayoría para representar a la nación, de los estereotipos, estas representaciones, imágenes o ideas aceptadas o impuestas comúnmente por la sociedad (grupo social o regional) y con carácter inmutable⁶.

La creación de estos forma parte de la construcción de la identidad de un país, amoldando una serie de características y simplificándolas a un solo personaje o evento. De esta manera se construyen a través de sus codificaciones culturales. Los medios de comunicación, la cultura popular y la actividad política fueron los que dispusieron su desarrollo, masificación y difusión. Así es como la mayoría de ellos tratan de figuras con significado generalizador. Los estereotipos, en su mayoría masculinos, fueron recreados en el mundo del teatro del siglo XIX. El teatro creó arquetipos referenciales que posteriormente utilizó el cine.

En este contexto no solo se crearon símbolos nacionales, sino también el carácter y el prototipo del mexicano. Este modelo o canon del «mexicano típico» mostraba el modo de ser del mexicano, un modelo que formaba parte de este proceso de constitución de la cultura nacional mexicana (Bartra, 2017a: 20).

La hegemonía del estado mexicano, especialmente a partir de la segunda década del siglo XX, se desplegó constituyendo un hecho histórico singular y sobresaliente a partir de la emergencia de un nacionalismo cultural, consistente en una reivindicación del pasado prehispánico, el cual se hizo patente en las diversas manifestaciones de una intensa producción cultural. La relación entre Estado y cultura que puso de manifiesto este movimiento cultural, implicó una forma de triangulación ideológica en virtud de la cual, la identidad nacional, se veía reflejada

⁵ La chumbera.

⁶ La RAE define estereotipos como: imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable. Véase también Ricardo Pérez Montfort (2000).

en el patrimonio cultural, sólo que a través del estado como instancia mediadora y beneficiario de esta función (Machuca 2005: 165)

La fijación de «tipos», «tradiciones» y «valores» generados por el discurso oficial que apelaban a la autenticidad y a la «esencia» de lo propio se construyeron sobre una identidad creada y artificial (Pérez Montfort, 2000: 12). De este contexto surgió, la discusión sobre el folclor y la cultura popular frente a la cultura popular «oficial» o impuesta como depositario de lo auténtico mexicano⁷. En la cultura oficial se aprovechó el término de «lo popular» y lo auténtico a través de los medios de comunicación y del discurso oficial para plasmar «la mexicanidad» o lo que entendía el Estado por «mexicanidad», de esta manera se crearon imposiciones estereotípicas estáticas y cerradas. Las imposiciones de la cultura popular idiosincrática contribuyeron a la invención de tradiciones y a la consolidación de los estereotipos tanto regionales como nacionales. Por otro lado, la cultura popular, alejada de la creación estatal, era dinámica, abierta y cambiante, como mostraba Carlos Monsiváis al poner como ejemplo el sincretismo entre *Halloween* y el Día de Muertos y que no por eso, se convertía en una tradición menos nacionalista (Monsiváis, 2017b: 294 y Pérez Montfort, 2000: 32 y 42).

No es casual que Carlos Monsiváis ponga de ejemplo a la festividad del Día de Muertos, ya que los espacios festivos son generadores de estereotipos (Pérez Montfort, 2000: 18). Precisamente el cine fue reproduciendo a través de las figuras del *charro*, el *mariachi* o también de dicha celebración estos espacios de identidad. Monsiváis añadía que la industria cultural mostraba la identidad como una sucesión de emociones, pasiones, destino trágico, el gusto por la muerte, el machismo y la fiesta (Monsiváis, 2017b: 294)

Los artistas plásticos, y en concreto los muralistas mexicanos, tuvieron un papel importante en la reproducción y en la estereotipación de las fiestas, las

⁷ Sobre este tema, se menciona con mayor detalle en el segundo capítulo de esta tesis la idea de Stuart Hall (1983) acerca de la confrontación que existe entre los sectores hegemónicos y los dominados a la hora de establecer la noción de «lo popular» como el conjunto de prácticas e ideologías que se reproducen través del tiempo en forma de tradiciones. Lo que se plantea, en líneas generales es que, a pesar del mayor dinamismo y densidad de elementos que proponen los dominados, los sectores hegemónicos terminan imponiendo a conveniencia su versión gracias a la legitimidad que proporcionan los medios de comunicación ligado a los preceptos y valores del Estado.

costumbres nacionales y regionales, así como en la plasmación de los símbolos y estereotipos y de la construcción del discurso de la identidad mexicana. Como habíamos visto con anterioridad, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, pero también Jean Charlot, Fernando Leal, Roberto Montenegro, Electa Arenal, Elena Huerta, Regina Raull, entre otros⁸ tuvieron la capacidad de pintar y mostrar a través de sus murales las diferentes figuras como el *indio*, el *criollo*, el *mestizo*, el *charro*, la *china poblana*, el *campesino*, el *revolucionario*, la *tehuana* la valoración de este mestizaje, de la importancia de la Revolución Mexicana, la fuerza del proletariado —a raíz de la ideología socialista que impregnaba en el pensamiento de estos artistas— el pasado indígena como fuente de empoderamiento de la cultura mexicana, y sobre todo como hemos visto de la caracterización de estos tópicos. Esta tendencia unificadora oficial y llena de imposiciones, de *chinas poblanas*, *charros*, no destruyó las expresiones culturales pluriculturales y diversas reconocidas en México que siguen existiendo, reproduciendo y cambiando (Pérez Montfort, 2000: 67). Estas figuras también se representaron en el cine mexicano como hechos fehacientes a esta mexicanidad. En parte, debido a un proceso largo que tuvo que ver con el éxito inesperado de la comedia ranchera, que tomaba una tradición de costumbres y hábitos del Bajío, los *charros* y las *chinas* se convirtieron en representaciones nacionales. Estos estereotipos, recreados en los años treinta, provenían del teatro y de las tradiciones musicales y fueron incorporados en la etapa sonora⁹. Por otra parte, en este imaginario de la «mexicanidad» se utilizaron las culturas precolombinas e indígenas para reivindicar lo propio, al igual que el discurso político había hecho sobre la festividad del Día de Muertos.

En esto contexto, el cine ayudó a difundir el proyecto de nación mexicana desde 1920. En esta línea, Pierre Sorlin, propone que el papel de la producción cinematográfica es justamente la perpetuación de las instancias ideológicas inculcadas en los modelos fílmicos (1985: 21) pero que debemos tener en cuenta la

⁸ Para saber más sobre la importancia de las mujeres muralistas en México véase en Dina Comisarenko Mirkin (2007)

⁹ Para una mayor aproximación a estos estereotipos rurales véase en Marina Díaz López (2002: 11-31) y Ricardo Pérez Montfort (2000)

asimilación y la percepción que reciben los espectadores de estos mensajes. Por esto, es importante tener en cuenta cómo se han creado y se representan estas imágenes, el contexto en el que está inmerso la producción, y, sobre todo, el impacto en los espectadores. Como analiza Martínez Expósito, este impacto suscitaba emociones positivas o negativas al espectador (2019: 151). A la importancia centrada en los espectadores, hace referencia Rick Altman y su teoría semántico-sintáctica-pragmática de los géneros cinematográficos

La pragmática presupone la existencia de múltiples usuarios de distinta clase -no sólo grupos diversos de espectadores, sino también productores, distribuidores, exhibidores y agencias culturales, entre muchos otros-, reconociendo que algunos esquemas conocidos como los géneros, deben su existencia a esa multiplicidad (Altman, 2000: 283)

Marina Díaz añade que «la labor del cine fue crucial para conformar este ideario; tanto en la materialización de imágenes como en lograr conectar con su público contemporáneo» (2002: 15). La conexión con el público fue clave para institucionalizar los símbolos nacionales y de esta manera representarlos a lo largo de la historia del cine mexicano. El cine mitifica elementos que son simbólicos y a través de su consumo se genera una identidad colectiva. En esta línea de pensamiento, Carlos Monsiváis decía,

la Época de Oro del cine mexicano es cultura popular, porque unifica en sus espectadores la idea básica que tienen de sí mismos y de sus comunidades, y consolida actitudes, géneros de canción, estilos de habla, lugares comunes del lirismo o la cursilería, las tradiciones a las que la tecnología lanza en vilo, 'a todo lo que permite la pantalla'; en suma, todo lo que un amplio número de casos termina por institucionalizarse en la vida cotidiana (2003: 261)

El cine mexicano ha tenido una colaboración indiscutible en la construcción de la identidad nacional mexicana a través de las historias que proyectaba y en la construcción de repertorios simbólicos como los ritos y costumbres populares, en nuestro caso el Día de Muertos, los héroes de la patria, la vida campirana, las creencias y valores colectivos, los paisajes, además de formularse como un espacio de entretenimiento de la sociedad mexicana (García Benítez, 2010: 1).

A través de las películas se establecieron una serie de personajes típicos que eran reconocidos rápidamente. La faceta del cine como constructor de identidades nacionales ha sido uno de nuestros principales intereses a lo largo de esta investigación. Para entender, sobre todo, este carácter polifacético que se había iniciado en la década de los años veinte en México. En esta época se dieron las condiciones óptimas para la realización de un cine como proyecto capitalista de abrir un espacio de ocio y entretenimiento de la sociedad mexicana. En el cine, «se reúnen los modos narrativos y visuales, y esa síntesis facilita la construcción de la nación como ficción y entidad cultural» (Schmidt-Welle y Wehr, 2015: 8).

Como hemos dicho, muchas de estas representaciones se han utilizado como trasfondo en las películas del cine mexicano para otorgarle símbolos propiamente nacionales. Es cierto que a lo largo de las décadas los iconos han ido cambiando, perdiendo algunos de ellos protagonismo en relación a otros que han ido adquiriendo más relevancia. El caso de la festividad del Día de Muertos es un ejemplo. En un primer momento se utilizó como un recurso más, hasta que finalmente se ha convertido en un trasfondo de gran importancia como en el caso de *Macario* de Roberto Gavaldón (1959) y en fechas más próximas *El libro de la vida* de Jorge R. Gutiérrez (2014).

A continuación, vamos a presentar el análisis de varios de estos símbolos y estereotipos en distintas manifestaciones artísticas para poder ubicar y contextualizar, la muerte, y sobre todo la festividad del Día de Muertos dentro de estos iconos de identidad.

2.4.1 La Virgen de Guadalupe y la Malinche

Algunos de los símbolos adoptados en la construcción nacional posrevolucionaria, ya habían aparecido desde la época colonial como una forma de reafirmación de la identidad. Entre los que han trascendido hasta la actualidad encontramos la Virgen de Guadalupe¹⁰ y la Malinche, que representan construcciones de lo femenino en la cultura mexicana y del arquetipo de dos tipos de mujeres.

¹⁰ La bibliografía sobre este tema es muy extensa y basta. Para más información sobre la Virgen de Guadalupe, véase Richard Nebel (1995) y Serge Gruzinski (2019)

Los mitos fundacionales del «alma mexicana» nos conducen directamente a dos fuentes originarias y aparentemente contrapuestas: por un lado, la virgen-madre protectora de los desamparados, la guadalupana; por otro lado, la madre violada y fértil, la chingada, la Malinche (Bartra, 2017: 191-192).

Esta dualidad de la mujer se ha reproducido en todos los ámbitos culturales. Por eso su representación en la conformación de la identidad mexicana es clave para entender este dualismo existente tanto en la cultura mexicana como en la latinoamericana.

La imagen de la Virgen de Guadalupe fue constituida como objeto de veneración a la advocación católica de la Virgen María. Se apareció al indígena Juan Diego en el cerro de Tepeyac, justamente donde los mexicas rendían culto a Cihuacóatl¹¹ o Tonántzin¹², y en el que los franciscanos construyeron el primer santuario a esta virgen. El cronista Fray Bernardino de Sahagún nos habla de este hecho:

Cerca de los montes hay tres o cuatro lugares donde solían hacer muy solemnes sacrificios, y que venían a ellos de muy lejas tierras. El uno de éstos es aquí en México donde está un montecillo que se llama *Tepeácac*, y los españoles llaman *Tepeaquilla*, y ahora se llama Ntra. Señora de Guadalupe; en este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que llamaban *Tonantzin*, que quiere decir *Nuestra Madre*; allí hacían muchos sacrificios a honra de esta diosa, y venían a ellos de muy lejas tierras, de más de veinte leguas, de todas estas comarcas de México, y traían muchas ofrendas; venían hombres y mujeres, y mozo y mozas a estas fiestas; era grande el concurso de gente en estos días, y todos decían vamos a la fiesta de *Tonantzin*; y ahora que está allí edificada la Iglesia de Ntra. Señora de Guadalupe también la llaman *Tonantzin*, tomada ocasión de les Predicadores que a Nuestra Señora la Madre de Dios la llaman *Tonantzin*. De dónde haya nacido esta fundación de esta *Tonantzin* no se sabe de cierto, pero esto sabemos de cierto que el vocablo significa de su primera imposición a aquella *Tonantzin* antigua, y es cosa que se debía remediar porque el propio nombre de la Madre de Dios Señora Nuestra no es

¹¹ «“Mujer serpiente” o “Serpiente hembra”: diosa de la madre tierra; también se le ha considerado como consorte de Mixcóatl, dios de la Vía Láctea» (Tena, 2009: 64). «“La mujer serpiente”. Diosa madre, la Tierra» (Sahagún, 2000: 1256)

¹² «Decían que de noche voceaba y bramaba en el aire; esta diosa se llamaba Cihuacóatl, que quiere decir mujer de la culebra; y también la llamaban Tonántzin, que quiere decir nuestra madre» (Sahagún, 2006: 31)

Tonantzin, sino *Dios y Nantzin*; parece ésta invención satánica, para paliar la idolatría debajo la equivocación de este nombre *Tonantzin*, y vienen ahora a visitar a esta *Tonantzin* de muy lejos, tan lejos como de antes, la cual devoción también es sospechosa, porque en todas partes hay muchas iglesias de Nuestra Señora, y no van a ellas, y vienen de lejas tierras a esta *Tonantzin*, como antiguamente (Fray Sahagún, 2006: 682)

En 1737 se otorgó a la Virgen de Guadalupe el patronazgo de la ciudad de México, y en 1746 fue nombrada protectora de la Nueva España (Florescano, 2002: 17).

En el período anterior a la Independencia y sobre todo después de ella, la Virgen de Guadalupe se convirtió en un referente de la identidad nacional. Su iconografía en el estandarte, utilizado durante el grito de empuñar las armas por parte de Miguel Hidalgo, se convirtió en un símbolo de cohesión social entre indios, criollos y mestizos (Báez-Jorge, 2018: 179-180).

La religión, en este contexto donde los criollos buscaron su propia identidad, fue un referente esencial en el proceso de fundación de la nación (Rebolledo, 2017: 49) y sobre todo de la identidad criolla. En la segunda mitad del siglo XVIII la incorporación de la iconografía de la Virgen de Guadalupe en la bandera completó el sistema de signos mediante los cuales los criollos articularon su identidad frente a los peninsulares (Ramírez, 2009: 1172).

La iconografía de la Virgen de Guadalupe ha tenido varias reformulaciones según el contexto de su representación.

El proceso de reformulación simbólica de la Virgen de Guadalupe en la Historia de México es, ciertamente, paradigmático: de imagen implantada por la Iglesia colonial, pasa a ser la Virgen India, transformándose después en la imagen protectora de los criollos en la lucha independentista y, finalmente, Patrona de México (Báez-Jorge, 2018: 186).

Actualmente la Virgen de Guadalupe sigue siendo una de las imágenes iconográficas nacionales más representativas de México, quizás por su sincretismo, que como hemos visto bebe por igual de la influencia cristiana y de la devoción

prehispánica de advocaciones de la Madre Tierra: Cihuacóatl, Xochiquetzal o Tonantzin (Báez-Jorge, 2018: 179).

En la construcción del nacionalismo mexicano del siglo XIX aparecieron una serie de personajes, considerados héroes y villanos, como en el caso de la dualidad de las mujeres creadoras de la nación: la Virgen de Guadalupe y la Malinche, por un lado, la virtuosa y por la otra, la pecadora (Bartra 2017a: 205)

La Malinche¹³ es una de las figuras más controvertidas de la cultura mexicana, no solo por como es percibida, parafraseando a Margo Glantz «no importa, ya sea como heroína o como traidora, Malinche es sujeto de historia y objeto de una mitificación» (2013: 49), sino por la escasez de fuentes confiables y de las interpretaciones creadas, sobre todo, en la literatura del siglo XIX. Una conformación maniqueísta, de este conflicto entre lo positivo y lo negativo, entre la Virgen de Guadalupe y la Malinche.

La Malinche o Malintzin era una indígena que fue ofrecida como regalo a Hernán Cortés por los caciques de Tabasco. Al ser bautizada en la religión cristiana, adquirió el nombre de Marina. Al inicio fue traductora de náhuatl, que era su lengua materna, al maya. Posteriormente, al aprender español fue la traductora directa de Hernán Cortés. En la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* escrita por Bernal Díaz del Castillo podemos reconstruir de manera parcial a esta figura histórica.

y como doña Marina en todas las guerras de la Nueva España y Tascala y Méjico fue tan ecelente mujer y de buena lengua, como adelante diré, a esta causa la traía siempre Cortés consigo (2002: 86)

Lo que es cierto es que las crónicas nos describen a doña Marina desde el punto de vista del conquistador, por este hecho, alrededor de la figura de la Malinche, se han creado una serie de mitos que la presentan a la vez como la antagonista traidora y la madre del mestizaje. Pero debemos desentrañar un poco

¹³ De la misma forma que la Virgen de Guadalupe, la bibliografía de la Malinche es muy extensa. Para una visión más precisa de la figura de la Malinche, véase en Margo Glantz (2013).

más este personaje para entender el imaginario cultural mexicano que se ha creado en torno a ella.

El nombre original de la Malinche fue Malinalli que en náhuatl significa «hierba torcida» y también era el decimosegundo signo del ciclo de 260 días, día funesto (Grillo, 2011: 16). Una de las versiones de cómo se originó el nombre de la Malinche es que los indígenas, a pesar de estar bautizada como Marina, la siguieron llamando Malinalli. Fue Cortés quién era identificado como «el señor de Mallinalli». En náhuatl, el sufijo «tzin», significa señor, por eso Cortés pasó a ser Malinallitzin, el dueño y señor de Malinalli. De esta forma los españoles cambiaron el sonido «tzin» por «che» y apareció el nombre de Malinche, aunque el nombre se refería a Cortés y no a Malinalli. Otra versión dice que el nombre de Malinche es la traducción literal de «doña Marina» más el sufijo «tzin», pero como los indígenas no pronunciaban la letra «r», era conocida como Malinatzin y finalmente Malintzin (*ibíd.*, 2011: 16-17).

Asimismo, contaba Bernal Díaz del Castillo

Antes que más pase adelante quiero decir cómo en todos los pueblos por donde pasamos, e en otros donde tenían noticia de nosotros, llamaban a Cortés Malinche, y así lo nombraré de aquí adelante Malinche en todas las pláticas que tuviéremos con cualesquier indios, así desta provincia como de la ciudad de Méjico, y no le nombraré Cortés sino en parte que convenga. Y la causa de haberle puesto aqueste nombre es como doña Marina, nuestra lengua, estaba siempre en su compañía, especial cuando venían embajadores o pláticas de caciques, y ella lo declaraba en la lengua mejicana, por esta causa llamaban a Cortés el capitán de Marina, y para más breve le llamaron Malinche (2002: 165)

La misma dualidad del nombre, tanto para referirse a Cortés como a Malinalli, representa esta dualidad en la cosmovisión mexicana (Grillo, 2011: 17). Por lo tanto, ser «hijo de la Malinche», es ser mexicano, hijo tanto de Cortés como de Malinalli.

Es a partir del siglo XIX donde se construye la idea de la Malinche como antagonista a la patria. Como ya hemos visto, después de la Independencia en México se formularon una serie de símbolos que ayudaron a la creación de su propia identidad. Entre ellos estuvo el mito de la Malinche. Al coincidir con este primer periodo de construcción de la nación durante el siglo XIX, veíamos que se rechazaba

todo aquello relacionado con los españoles. De esta manera, se empezó a relacionar a la Malinche, con lo español, y por lo tanto a ser un concepto relacionado con el rechazo a lo ajeno. Sin embargo, a partir de la segunda etapa de la creación del discurso nacional, después de la Revolución Mexicana, el mito de la Malinche alcanza otros tintes, como madre del actual mexicano, fruto del mestizaje entre españoles e indígenas. Como bien apunta Beatriz Aracil,

“El complejo de la Malinche” artículo de Rubén Salazar Mallén, en el que, dando por sentada la implantación (también en el ámbito popular) del mito Malinche-traidora, intenta analizar las causas por las que perdura en el México contemporáneo “ese complejo que hizo a la servil indígena traicionar a los suyos y humillarse ante el conquistador” (2013: 19)

Por otra parte, en los años cincuenta Octavio Paz en su libro *El laberinto de la soledad* vuelve a reinterpretar la idea de la Malinche, titulado el capítulo como *Los hijos de la Malinche*

¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la Madre. No una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, como la Llorona o la “sufrida madre” que festejamos el diez de mayo. La Chingada es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infame implícita en el verbo que le da nombre (2004: 83).

Beatriz Aracil, reflexiona sobre el significado que le da Octavio Paz a la Malinche,

Paz identifica a ésta con la Chingada (la Madre violada), lo cual le permite oponerla definitivamente a la Guadalupe (la Madre virgen), pero también asumir la idea popular de la Malinche-traidora, que abdica ante el extranjero, para fusionarla con la de una Malinche símbolo del atropello cometido contra el pueblo indígena (2013: 20)

A partir de esta reinterpretación se concede verla, no sólo como la Malinche, sino también como la madre de esta cultura indígena humillada por los españoles. De este modo, se reivindica su figura, víctima de los conquistadores y del poder de Cortés (Aracil, 2013: 20-21). Octavio Paz concede una vez más esta ambivalencia y ambigüedad al personaje, creado y simbolizado para dar respuesta a esta construcción tan compleja del discurso de la identidad mexicana.

Para finalizar, es interesante reflexionar sobre la figura de la Virgen de Guadalupe y la Malinche que nos ofrece Roger Bartra,

La madre de los mexicanos, la guadalupana, es la expresión nacional más evidente de uno de los arquetipos más extendidos a lo largo y ancho de la historia de la humanidad. Pero el culto a la Virgen sólo se explica si también nos fijamos en la sombra que la acompaña: la madre india, las diosas indígenas, la Malinche (Bartra, 2017a: 192)

Así que el arquetipo femenino de la mujer mexicana es como dice Bartra fruto, no de dos arquetipos de mujeres, sino de la fusión de estas dos Marías para crear un solo, con sus luces y sus sombras como todos los mortales. Para la comprensión de estos dos símbolos de la mujer mexicana, es importante entender que el uno no vive sin el otro, a pesar de que se ha querido transmitir ese doble estereotipo a través del cine mexicano, en el que se mostraba, por un lado, la mujer digna del protagonista que era buena, humilde y sumisa, mientras que por otro lado había la mujer mala, tentadora, independiente y rebelde. Podemos referenciar nuestra reflexión, con lo que explica Julia Tuñón: «la mujer no se incorpora como un par y queda sólo dos alternativas posibles: o sumisa o en competencia, lo que implica una concepción de vencer o ser vencido(a) en lugar de la complementariedad y la armonía» (2008: 72).

2.4.2 El indio y el pelado

Gran parte del trabajo de los agentes culturales de la década de los veinte y los treinta fue el de generar el discurso iconográfico. Como hemos visto, se volvieron a codificar algunos símbolos nacionales que habían persistido desde la época colonial, como la Virgen de Guadalupe y la Malinche, o en el siglo XIX con la reinterpretación y adopción del pasado prehispánico. Sin embargo, a partir del siglo XX también hubo símbolos de nueva creación.

En el caso de México, aunque también sucedió en otros países, se crearon dos prototipos: el del campesino y el ciudadano. Como decía Bartra, en México hay dos Méxicos: «uno es rural y bárbaro, indígena y atrasado; el otro moderno y urbano, industrial y mestizo» (2017: 179) que tal y como sucedía con el canon del «mexicano típico» formaba parte de este discurso legitimador del Estado. Esta concepción dual

de México, que ya hemos visto en la Virgen de Guadalupe y la Malinche, se repite también en este caso. Una dualidad que ya existía en la cosmovisión mexicana del mundo, entre la vida y la muerte. Creemos que el concepto dual, se puede extrapolar en este caso, al campo y a la ciudad.

La diferencia entre el campesino y el ciudadano fue más allá de la idea de civilización y barbarie, ya que, en la ciudad, el personaje superviviente fue el *pelado*, mientras que el campesino siempre fue ligado al *indio* o al *ranchero*. Estos personajes, junto al *charro* como veremos posteriormente, se anclaron en dos de los géneros más populares del cine mexicano: las comedias rancheras y las epopeyas del barrio (Ayala Blanco, 1968: 109-110).

El protagonista de la ciudad, fruto de la industrialización y de la diferencia de clases, se convirtió en el *pelado*, el *gandalla*, que al igual que el *indio* formaba parte de la clase baja de este entramado social. Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* escrito en 1934 lo describe de la siguiente manera,

El mejor ejemplar para estudio es el “pelado” mexicano, pues él constituye la expresión más elemental y bien dibujada del carácter nacional. No hablaremos de su aspecto pintoresco, que se ha reproducido hasta el cansancio en el teatro popular, en la novela y en la pintura. Aquí solo nos interesa verlo por dentro, para saber qué fuerzas elementales determinan su carácter. Su nombre lo define con mucha exactitud. Es un individuo que lleva su alma al descubierto, sin que nada esconde en sus más íntimos resortes. Ostenta cínicamente ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular. El “pelado” pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad (2018: 53-54)

En efecto, el *pelado* mostraba una manera de comportarse y de desarrollarse en la ciudad peculiar resaltando su masculinidad (y machismo) y su hombría a través de su lenguaje grosero y soez.

Aun cuando el “pelado” mexicano sea completamente desgraciado, se consuela con gritar a todo el mundo que tiene “muchos huevos” (así llama a los testículos). Lo importante es advertir que en este órgano no se hace residir solamente una especie de potencia, la sexual, sino toda clase de potencia humana. Para el “pelado”, un hombre que triunfa en cualquier actividad y en cualquier parte, es porque tiene “muchos huevos” (Ramos, 2018: 55)

El estereotipo del *pelado* se utilizó en el cine mexicano para mostrar esta cara de la Ciudad de México a la que pertenecía su personaje: la clase baja.

Los prejuicios y valores ambientales que prevalecen tienen idéntico denominador común. Existe una inferioridad real e histórica: el subdesarrollo, la ignorancia, la lucha contra el hambre, la educación, deficiente. Existe una inferioridad inmediata: la hostilidad del medio. Se rechaza la supremacía de un pensamiento unívoco y contemporáneo para acoger lo pequeño, lo subordinado, lo tangencial. Los valores de la masa son rígidos e implacables. Desertar es inconcebible porque, después de realizar la ardua tarea, la única recompensa es la soledad (Ayala Blanco, 1968: 239-240)

Lo que está claro, es que la figura del *pelado* había sido deformada hasta tal punto de convertirse en un estereotipo.

Es preciso destacar el hecho de que hay un abismo entre la vida de un *pelado* de Tepito y el modelo que el cine, la televisión, la literatura o la filosofía le proponen a la sociedad como punto de referencia. La situación aumenta de complejidad debido a que los medios masivos de la comunicación reciclan los estereotipos populares fabricados por la cultura hegemónica; de manera que, a su vez, ejercen una influencia en el modo de la vida de las clases populares (Bartra, 2017: 168)

El cine, por lo tanto, ayudó a esta conformación de los estereotipos que como hemos dicho en otras ocasiones provenían en su mayoría de la literatura y el teatro. De esta manera los ayudaban a proyectar en el imaginario de la sociedad mexicana.

En contraposición al ciudadano estaba el campesino, y por extensión el *indio*. Por consiguiente, en el momento de hablar de los campesinos y el campo estaba implícita su relación con los indígenas.

Al plantearse la necesidad de identificar los elementos que conformaban “la mexicanidad”, los protagonistas de este nacionalismo cultural posrevolucionario se toparon de frente con que “lo mexicano” era imposible de entender sin contemplar que gran parte de lo que formaba aquella masa popular —“esencia de la nación mexicana”— era “indígena” o “india” (Pérez Montfort, 2003: 171)

A inicios del siglo XIX, se había evocado el pasado indígena como parte del discurso nacionalista, sin embargo, se alejaba de su propio presente indígena, y de

su interacción social. En la segunda mitad del siglo XIX, como parte de la acción modernizadora y homogeneizadora incorporada por el pensamiento liberal de Benito Juárez, fue «necesario extinguir la herencia prehispánica mediante la transculturación del indio» (González, 2009: 644). De esta manera se quiso romper con este pasado prehispánico abanderado por los criollos en la época de la Independencia y abogar por la creación de una unidad nacional sin conflictos de identidad. La Revolución Mexicana rompió con estas ideas liberales de progreso y modernidad que se habían perpetuado con la dictadura de Porfirio Díaz. Por lo que, a inicios del siglo XX, los indígenas se incorporaron de nuevo en el proyecto nacional de la construcción mexicana. Eso sí, fomentando una idea del indígena que no tenía en cuenta las propias tradiciones y los modos de vida de los indígenas contemporáneos.

Así, el tema de “lo indígena” estuvo muy presente en los ámbitos intelectuales y artísticos desde los años veinte hasta avanzados los cuarenta. Y esto, desde luego, tuvo un intenso reflejo de la cultura popular de la época. El indio, como personaje de teatro, en las tiras cómicas, en la música popular, o en el cine, pronto se convirtió en un estereotipo más, capaz de identificar algunos factores definitorios de la “mexicanidad” (Pérez Montfort, 2003: 173)

En consecuencia, se estableció la figura del *indio* en su manera de vestir, en su manera de comportarse, en su manera de vivir y en sus tradiciones. Las danzas y el folclor presuntamente indígenas se convirtieron en un tópico para mostrar las tradiciones mexicanas y convertirlo en un reclamo turístico. Precisamente, el actor de teatro Leopoldo el Cuatezón Beristáin fue el encargado de implantar la imagen popular del *indio*, del *charro fanfarrón*, entre otros (Pérez Montfort, 2003: 183) en el mundo del teatro.

En resumen, la representación del *indio* tuvo distintas aproximaciones y niveles de interpretación. A inicios del siglo XX, el teatro le presenta como una figura cómica, que representa la pobreza y su aislamiento en los procesos de modernización. Sin embargo, desde ámbitos intelectuales, se utilizará para reivindicar un pasado que se oponía al mundo impuesto por la conquista.

Establecido el estereotipo, constantemente repetido en los medios de comunicación, incorporado al discurso estatal y con una serie de instituciones que debían

encargarse de sus asuntos, la imagen del indio en la cultura popular urbana se estancó a principios de los años cuarenta. La connotación folclórica tuvo entonces mayor peso que la reivindicación social. A pesar de la enorme presencia que los distintos grupos indígenas tuvieron en la cultura, en la economía y en los proyectos políticos de los años subsiguientes, para la cultura popular urbana éstos parecieron abandonar su condición real para diluirse en el estereotipo gestado en los años veinte y treinta, despolitizándolo y estableciendo su “típico” patrón de comportamiento humilde, pero como una clara referencia de “mexicanidad”. La imagen del indio “inventado”, en la cultura popular urbana, derrotó a aquella que transitaba y transita por las mismas calles donde conviven creadores y consumidores de esos medios de comunicación masiva mexicana (Pérez Montfort, 2003: 190)

El cine se encargó de difundir estos estereotipos y de configurarlos tanto en el ámbito rural, para instaurar el mito del mexicano salvaje y rural como Pedro Páramo, el Indio Fernández, El Payo, Juan Pérez Jolote y Chanoc, como en el ámbito urbano como Cantinflas, Pito Pérez, la *Sinfonía proletaria* de Chávez, el Púas y el rock de Jaime López (Bartra, 2017a: 224).

2.4.3 El charro y el mariachi

En esta diferencia entre ámbito urbano y el ámbito rural, el campesino y el ciudadano, debemos destacar la figura del *charro*¹⁴ como parte de esta exaltación de los símbolos nacionales de gallardía y caballería que provenían del *ranchero*. En un primer momento, el *ranchero* fue aquella persona que vivía y trabajaba en un rancho. Sin embargo, a partir de la época porfiriana, el *charro* asumió parte del atuendo del *ranchero* (Díaz López, 2002: 39).

El *charro* proporcionaba esta visión alejada de la interpretación que se había dado al campesino que, al igual que el *ranchero*, se le denigraba y se le tachaba de ignorante. Al *ranchero* cuando se le encontraba fuera del campo, se le tildaba de pobre e ignorante. Como hemos visto, también eran valores que se les daba a los indígenas al encontrarse en la ciudad. El *charro*, por otro lado, formaba parte de este

¹⁴ Para una aproximación exhaustiva del charro y el género de la comedia ranchera, véase en Marina Díaz López (2002).

imaginario mexicano, donde la ganadería tuvo un papel importante en la economía del país y también del mundo agrario. Adoptó, por lo tanto, la importancia del *ranchero* en relación a la cría del ganado y a la economía agraria, pero se alzó en la cultura popular como un símbolo también del macho mexicano y la gallardía.

Como figura simbólica, por ejemplo, “el charro” con su atuendo de policía rural de gala fue identificado como personaje representativo del tipo nacional mexicano y llevado a estas exposiciones extranjeras, y a otras locales, desde épocas tan tempranas como 1877. Poco a poco, y ya más avanzado el siglo XX, su vestido y actitud se fueron abigarrando para insistir en una mexicanidad, más como puesta en escena ligada a una dimensión popular que como proyección de los anhelos porfirianos (Pérez Montfort, 2000: 38)

Este estereotipo masculino tomaba el aspecto visual del *ranchero*, del ganadero y del privilegio, dentro del mundo rural, de montar a caballo (Díaz López, 2002: 38). A esta nueva valoración de la figura del *charro*, dándole este carácter simbólico de masculinidad, se agregaban los *locus* de la hacienda y del rancho de una clara alusión a lo propio y de fuertes marcas de identidad (*ibid.*, 2002: 30).

De la misma forma que había sucedido de la apropiación del *charro* en actitudes y atuendos del *ranchero*, los *mariachis* de Colima, Jalisco y Nayarit, empezaron a utilizar el traje de charro cuando tenían que ir a la Ciudad de México a tocar en las fiestas de los políticos, utilizando un atuendo más elegante que el tradicional. Entre 1920 y 1930, se produjo esta mezcla de tradiciones, que culminó en los años 40 a través de los «charros cantores», naciendo de la cultura de masas, esta figura que unificó y abolió las diferencias regionales (Serna, 2018: 244)

En gran medida, el charro cantor fue un símbolo de reconciliación entre dos clases que habían sido separadas por la Revolución y que volvieron a encontrarse en México idílico fabricado por nuestro cine: la música del pueblo se vestía de gala y el antiguo patrón arrogante asumía la personalidad de un bandido simpático. A partir de ¡Ay Jalisco no te rajes!, Jorge Negrete elevó la figura del charro cantor al rango de institución mítica (Serna, 2018: 244).

Sin embargo, la película que revalorizó el estereotipo del *charro* fue *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). No obstante, en la película *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1942) fue cuando los *mariachis*, como grupo de músicos

charros, quedaron plasmados de manera canónica (Jáuregui, 2018: 251). La figura del *mariachi* sufrió un gran recorrido para convertirse en un nuevo estereotipo que alcanzó su máximo esplendor en la época de oro del cine mexicano.

Para convertirse en “símbolo musical de México”, el mariachi tuvo que deambular un largo y azaroso camino. Y no sólo en términos geográficos - desde el occidente mexicano hasta la capital-, sino que tuvo que realizar el tránsito del mundo rural al urbano, del ámbito de la tradición oral-gestual al de los discos-radiodifusoras-películas, del contexto comarcano al de una nación con muchos gustos regionales. Aumentó su número de integrantes; dejó de ser el intérprete de sus canciones para pasar a ser acompañante de solistas entrenados en el bel canto o imitadores de tal género; comenzó a tocar música compuesta en la Ciudad de México, con la intención expresa de venderse como campirana; de ser ejecutante de música para ser bailada por la concurrencia pasó a ser un grupo musical para ser escuchado por la audiencia; tuvo que aceptar la trompeta - antigua huésped apenas tolerada en su región de origen - como su instrumento distintivo. Pero, sobre todo, se vio obligado a fundirse, por la vía del atuendo, con el charro, un símbolo patrio de añejo reconocimiento. En esto se le habían adelantado las orquestas típicas de la época porfiriana, cuya imagen visual se vio precisado a imitar (Jáuregui, 2018: 252)

Como hemos visto estos dos tópicos el *charro* y el *mariachi*, se fusionan para formar uno solo y alzarse reivindicativo y representativo de la cultura popular. Al análisis de estas dos figuras, podríamos añadir también la del *revolucionario*, representación del soldado héroe que luchó en la contienda más importante del siglo XX en México, y que propició la reestructuración de las instituciones mexicanas para dar un nuevo proyecto nacional. Este personaje utiliza también el atuendo que llevan el *charro* y el *mariachi*, el sombrero de charro, las botas, aunque ciertamente no tan engalanado como el del *charro*, y donde lleva entrecruzado en el pecho los cartuchos de la artillería.

El elemento musical en los charros cantores es de indudable relevancia. El carisma que le otorga la música es imprescindible para entender el éxito de las películas del género de la comedia ranchera. A través de sus letras, aluden a su carácter de macho mexicano, así como otros elementos nacionales como el paisaje, la fiesta, las actitudes, etc. La importancia del cine sonoro hizo que rápidamente se incorporara a la música como recurso narrativo para contar la historia. Apelamos al

excurso del texto para sintetizar, brevemente, la importancia de la música. La música de mariachi o de las rancheras producida durante la época posrevolucionaria, de 1920 a 1940 ha sido reconocida de manera internacional como símbolo de identidad (Cruz Carvajal, 2019: 2). Como dice Marina Díaz López, la función de la música es crucial en la creación de la imagen nacional en este cine que se produce en la década de los años treinta (2002: 18). Sin embargo, de la misma manera que ocurre con las fiestas, hay un sinnúmero de músicas regionales de gran diversidad. Justamente, a través de ciertos estereotipos como hemos visto, quedó ligada un cierto tipo de música que es el que se ha perpetuado y difundido internacionalmente. La música además enriquece a multitud de bailes y danzas regionales, así como también a sonidos característicos de México como el jarabe tapatío, los corridos, los cilindros de Ciudad de México, entre otros.

A modo de apunte, ligado en este ámbito rural en las que se mueven estas figuras, el *charro*, el *ranchero*, el *indio*, está la utilización del paisaje como otro símbolo nacional de identidad. La difusión de las costumbres, las tradiciones y los paisajes forman parte de esta idea nacionalizadora inserta en el proyecto del estado posrevolucionario a través de la literatura, los muralistas y más tarde el cine mexicano. Uno de los paisajes naturales más representativos, de la misma manera que sucedía con la música, del carácter nacional es el constituido por la imagen de los cultivos de magueyes. Los muralistas mexicanos se habían encargado de introducir, de la misma manera que los estereotipos, el paisaje en sus pinturas. El paisaje, de igual manera que otros símbolos nacionales como la Virgen de Guadalupe, ha ido cambiando a lo largo de las décadas. No hemos querido detenernos más, en este paisaje, aunque como veremos forma parte de la expresión de algunas películas.

En los apartados anteriores hemos podido analizar una serie de símbolos nacionales y de estereotipos surgidos de la cultura popular, el teatro, la literatura y las tiras cómicas, que fueron reproducidos en el cine mexicano. Hemos seleccionado los que hemos considerado más representativos de la cultura mexicana. Sin embargo, debemos admitir que hay muchos más símbolos y estereotipos que no hemos incorporado. El hecho de integrar algunas de estas figuras en nuestro análisis ha sido por la importancia que han tenido en el cine mexicano. Hemos querido

detenernos en ellos para poder argüir nuestra hipótesis principal, la incorporación de la festividad del Día de Muertos como un elemento de identidad mexicana. A continuación, para poder ubicar la celebración dentro de estos símbolos, nos detendremos en uno más, la muerte.

2.4.5 La muerte

La muerte es una de las preocupaciones sociales más enraizadas en todas las culturas y sociedades del mundo. La reflexión en torno a su sentido ha estado siempre dirigida a comprenderla y aceptarla. Por este motivo ha sido representada a través de la literatura, las artes, las tradiciones, la religión; desde un punto de vista médico como antropológico.

Una de las herramientas ideológicas para entender la muerte ha sido su interpretación a través de la religión. Aunque, como veremos más adelante, el modo de entender la muerte en México ha ido variando a lo largo de los siglos partiendo de su comprensión desde una cosmovisión prehispánica a un entendimiento actual. La muerte, en el caso mexicano, se ha convertido no solo en un tema religioso o de investigación, sino también de representación de la identidad mexicana.

Tal y como hemos observado, la búsqueda de la identidad mexicana y de la «mexicanidad» estuvo centrada alrededor de los círculos de intelectuales de los años veinte y treinta del siglo XX. Durante este periodo se consolidaron representaciones típicas, estereotipos regionales y de «los complejos de “inferioridad”, del “culto a la madre” o de la “convivencia cotidiana con la muerte” como rasgos capaces de identificar a los mexicanos» (Pérez Montfort, 2013: 1659). Esta «convivencia cotidiana con la muerte» es la que nos interesa destacar para consolidar nuestro argumento de la importancia de la muerte por parte de la sociedad mexicana. Con ello apareció la figura prototípica del mexicano que «juega con ella».

El héroe mexicano prototípico, que juguetea con la muerte y se ríe de ella: es sin duda, como ha afirmado un antropólogo que ha estudiado el culto a la muerte en el sur de México, una creación intelectual emanada de la mística revolucionaria de los años veinte, cuando los sentimientos nacionalistas produjeron, por ejemplo, el

«descubrimiento» de las calaveras de José Guadalupe Posada, que fueron elevadas por Diego Rivera a la categoría de mito nacional (Bartra, 2017a: 92).

La creación intelectual de la representación de la muerte con un significado de jolgorio y alegría a través de calaveras y esqueletos de papel maché pintados fue conformada entre la década de los años veinte y los años cincuenta.

Octavio Paz en su libro *el Laberinto de la soledad* ya ponía en relevancia su visión del mexicano sobre la muerte: «El mexicano, en cambio, la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente» (Paz, 2004: 63). Paz, junto a Rivera y Westheim se encargaron de dar una nueva interpretación sobre la muerte. Presentaban una muerte despreocupada, festiva y alegre. Esta percepción ofrecía, no solo un punto de vista identitario y único, sino que además la hacía consumible para el turismo. En palabras de Carlos Monsiváis, la industrialización y la sociedad de consumo se apoderaron de esta percepción romántica del mexicano y la muerte para comercializarla y hacerla un accesorio propagandístico (Monsiváis, 1995: 16). La evocación de la muerte, por lo tanto, se ha ido transformando.

Esta reflexión partía de la década de los años veinte en que la muerte se había erigido en parte de la cotidianidad debido a la época convulsa de la Revolución y del juego de poderes posterior, donde los asesinatos o los ajusticiamientos fueron habituales. Esta cotidianidad fue trasladada por los intelectuales, como hemos visto, a la literatura, las artes y el cine en un imaginario que materializaría su lugar mítico dentro de la cultura mexicana. Este modo distinto de concebir a la muerte es lo que la hace única y mexicana, formando parte de esta identidad.

Pero los primeros pasos han sido marcados por el signo de la muerte, de una muerte vivida y sufrida en cada momento en una forma supuestamente única por ser exclusivamente mexicana. La muerte mexicana se inscribe perfectamente en el arquetipo de la melancolía, de manera que puede alentar tanto las especulaciones filosóficas de los existencialistas mexicanos, las angustias de los poetas, los procesos descritos por los novelistas, los análisis de los sociólogos o los llamados patrióticos de los políticos (Bartra 2017a: 180-181)

Un claro ejemplo en la literatura mexicana es la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* en la que se traslada esta presencia absoluta de la muerte en el México posrevolucionario.

Relacionado con la percepción en la que se observa la muerte, en occidente, desde la Edad Media hasta el siglo XIX, el morir era un acontecimiento familiar. Sin embargo, a partir del siglo XIX se transforma totalmente convirtiéndose en un objeto de tabú y vergonzante. Parece ser que esta actitud en relación a la muerte, para esconderla y evitarla, nació en Estados Unidos a inicios del siglo XX (Ariès, 2000: 83, 91). En el caso de México, influenciado por occidente, la manera de morir también ha cambiado. Sin embargo, mientras que en las ciudades el hospital suele ser el lugar dónde se muere, en las comunidades indígenas, la manera de morir sigue siendo entre familiares y los ritos funerarios se celebran en casa. Este punto de discrepancia, con el resto de países occidentales, ha hecho que México refleje de un modo distinto la muerte. Este hecho se puede observar en la tradición del Día de Muertos e incluso a la adoración de la Santa Muerte. Debemos apuntar, que estas dos maneras de visualizar a la muerte no comparten ni el mismo modo de celebración, ni la misma aceptación por parte de la Iglesia católica.

La Santa Muerte se ha convertido en una imagen venerada en México, y también en Estados Unidos durante este siglo XXI, pero los antecedentes de su culto no están del todo claros (Hernández, 2016: 21). Claudio Lomnitz contempla que la muerte es uno de los tótems de la cultura mexicana y su devoción puede ser una de las explicaciones a la aparición del culto a la Santa Muerte. En este culto se venera, se reza, se hacen altares y procesiones a la figura de la muerte con guadaña y sosteniendo un mundo o un escapulario (Lomnitz, 2006: 459-465). Por lo general, viste encapuchada o vestida de novia. Es la patrona de los criminales, los ladrones, los narcos y los traficantes. A pesar de ser un culto muy extendido, no está aceptado por los cánones de la Iglesia católica. De esta manera, el culto a La Santa Muerte busca poder integrarse a través de las fiestas aceptadas por la iglesia y la sociedad (Perrée, 2016: 221). En Tepito, el aniversario de la Santa Muerte se celebra el Día de los Muertos (1 de noviembre), mientras que, en Tepatepec, en el estado de Hidalgo, se celebra el 15 de agosto; es decir, en el día de la Virgen María (Perdigón, 2008a: 126). La Santa Muerte fusiona y renueva su iconografía con el contacto de otras

representaciones de la muerte, hasta crear formas cada vez más híbridas (Perrée, 2016: 220-221). Puede que estas asociaciones a otras festividades o divinidades haga que las representaciones de la Santa Muerte adapten el carácter iconográfico de la Catrina o, incluso, de la Llorona.

Por otra parte, encontramos la celebración de la tradición del Día de Muertos, que veremos con detalle en el siguiente capítulo. Esta festividad, aparte de ser aceptada por la Iglesia católica, muestra la muerte de manera festiva, alejada de esta muerte violenta y venerada de la Santa Muerte. Esta concepción simbólica y romántica, sacada de la literatura y las artes, es en la que centramos esta tesis.

En todo ello, el cine como recurso, ha permitido la difusión como icono de identidad tanto de la muerte como de la festividad del Día de Muertos.

3. Las tradiciones culturales. El caso concreto del Día de Muertos.

Las tradiciones vinculadas a los estereotipos culturales tuvieron un papel relevante en la construcción de identidades colectivas en México, ya que, siempre han estado ligadas a los diversos planes en materia cultural que el Estado mexicano ha implementado. De tal manera que, al hablar de tradiciones mexicanas, invariablemente se tocan los temas de identidad y política de Estado. El Día de Muertos representa uno de los ejemplos perfectos para entender la forma en la que se relacionan estos tres tópicos (tradición cultural, identidad e intervención del Estado) en la actualidad. Para ello, se revisarán los conceptos de tradición y folclore desde la antropología cultural, historia de la cultura y la etnografía. Una vez que se haya comprendido el Día de Muertos a la luz de estas nociones (y su interrelación), se procederá a analizar la manera en la que está representado dentro de la historiografía del cine mexicano.

3.1 La tradición como invención

Stuart Hall (1984) y Eric Hobsbawm (1983) sostienen el carácter procesual, integrativo y funcional del concepto de tradición. Es decir, para ambos la tradición no es un concepto que sirva solamente para nombrar «cosas» culturales, entendidas como instituciones o estructuras rígidas que persisten en el tiempo. Más bien, la tradición para estos autores tiene un carácter transformador y variable que no se presenta de una vez y para siempre, sino que lo hace de manera gradual integrando y desechando elementos que convengan a funciones de ciertos sectores de la sociedad (aquellos que promuevan y apoyen tal o cual tradición).

Por una parte, Stuart Hall (1984) definía la tradición como «un elemento vital de la cultura; pero tiene poco que ver con la mera persistencia de formas antiguas. Tiene mucho más que ver con la forma en que se han vinculado o articulado los elementos unos con otros» (1984: 8). Estos elementos que se conjugan, en el caso del Día de Muertos, son el contexto político, los medios de comunicación, la literatura y el cine. Además, Stuart Hall añadía que «las tradiciones no son fijas para siempre» (1984: 9), ya que él entiende la tradición como una negociación en el terreno de la cultura nacional-popular entre los sectores hegemónicos y los que no lo son. Así, el Día de Muertos representado en el cine mexicano puede ser, en este

caso, la victoria de todos los elementos conjugados que antes mencionábamos por encima de caracteres culturales locales (no hegemónicos) como pueden ser los rituales y fiestas (con su respectiva organización social interna) muy localizadas en distintos municipios de México.

A su vez Eric Hobsbawm y Terence Ranger, en su libro *La invención de la tradición* (1983), reflexionan sobre las tradiciones, la mayoría de las cuales se defienden como las más antiguas, aunque la mayoría de ellas son recientes en su origen e incluso inventadas¹⁵ (2002: 7).

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 comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado (Hobsbawm, 2002: 8)

Es por eso, que Hobsbawm identifica que las tradiciones inventadas pueden surgir de manera formal y oficial, fácilmente rastreables en su fecha o época de creación, o emerger en poco tiempo (2002: 7). Además, establece la diferencia entre costumbre y tradición. Ambas nociones pueden ir aparejadas en una misma situación y ser fácilmente distinguibles según Hobsbawm y Ranger, ya que describen cuestiones de diferente naturaleza. En primer lugar, la tradición puede mostrar un carácter histórico de un pasado, real o inventado de ciertas prácticas a través de la imposición de rituales formalizados que se repiten continuamente y que pueden llegar a ser fijos e invariables en su forma. En segundo lugar, la costumbre no descarta el cambio y la innovación en momentos determinados y es relativamente flexible, ya que contempla prácticas que pueden modificarse para adecuarse al rumbo que toma la sociedad o segmento específico, pero limitándose con la sanción de lo precedente. Esto quiere decir que la costumbre se refiere a

¹⁵ Tomás Pérez Vejo, nos aconseja despojar el término de «invención» de cualquier connotación negativa o relacionada con la falsedad y entender que toda invención tiene un proceso creativo y de autoconocimiento, así como una forma de comprender el mundo y de expresar las formas de ser (1999: 13-14).

acciones que pueden tener un sentido nuevo de tiempos anteriores, pero bajo las formas culturales de éstos últimos. Incluso, para ilustrar lo anterior, ambos autores usan el siguiente ejemplo: «la costumbre es lo que hacen los jueces; la tradición la componen las pelucas, las togas y demás parafernalia» (2002: 8)

La intención de señalar la diferencia entre costumbre y tradición es para mostrar que en este trabajo nos estamos enfocando en el análisis de las partes invariables del Día de Muertos, dejando al margen el carácter variable de la costumbre que también está presente. Sobre éste, su análisis requiere otro tipo de herramientas y teorías que, más bien, tengan que ver con el cambio cultural¹⁶ o continuidades y transiciones hacia lo moderno (y quizás posmoderno) a escala regional o nacional. Sin embargo, en este análisis se mostrarán algunos atisbos de esos cambios culturales, pero nos estamos centrando en explicar las causas sobre por qué la idea del Día de muertos es en el presente como la conocemos y describir en sí, en qué consiste esa idea. No obstante, la comparación resulta útil para reforzar la parte (y no la totalidad) ritual, repetitivo e invariable del Día de Muertos.

Entonces, siguiendo este orden de ideas, la tradición tiene el objetivo de repetir las fórmulas de manera constante para que se reproduzca de la misma manera a lo largo de las décadas. Aunado a lo anterior, 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 (Hobsbawm, 2002: 20)

Es aquí en donde encontramos la relación directa que existe entre Estado y tradición conjugándose para conformar los símbolos nacionales y construir el discurso de identidad de los cuales se hizo referencia en líneas anteriores. Incluso, podemos citar al antropólogo Roger Bartra quien ha dedicado gran parte de su obra en elaborar el perfil sociocultural del mexicano urbano cuando caracteriza esta

¹⁶ Con esto me refiero a las teorías de largo y mediano alcance del cambio cultural dentro de la disciplina antropológica y que da cuenta de la evolución sociocultural de la humanidad.

conformación de elementos como la apropiación de las tradiciones por parte de las clases dirigentes para la creación de los símbolos nacionales (2017a: 168).

Para terminar con la idea de Hobsbawm, a continuación se enlistan tres tipos de tradiciones de acuerdo a sus repercusiones o funciones en la sociedad:

- a) Las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales.
- b) Las que establecen o legitiman instituciones, estatus o relaciones de autoridad.
- c) Las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento.

Mientras que las tradiciones de los tipos b) y c) se crearon artificialmente (como las que simbolizaban sumisión a la autoridad en la India británica), se puede sugerir provisionalmente que el tipo c) fue el dominante, y que las otras funciones se consideraban implícitas o surgidas de un sentido de identificación con una «comunidad» y/o las instituciones que la representaban, expresaban o simbolizaban como «nación» (2002: 16)

Interesante la perspectiva en la que define estos tres tipos de superpuestos, que son claramente aplicables a la tradición del Día de Muertos. A través de la festividad se crea cohesión social, sobre todo, en las comunidades indígenas. Por otra parte, el Estado la ha utilizado para legitimar sus políticas culturales y turísticas en las últimas décadas. Y finalmente, por supuesto, inculcan creencias y un sistema de valores tanto a las comunidades indígenas, como a la sociedad mexicana en general.

Por otro lado, Néstor García Canclini nos hablaba sobre el folclor¹⁷ que lo definía como «un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables» (2001: 202). Para Canclini, el folclor se vuelve una herramienta de análisis y no tanto un objeto de estudio (como en el caso de Hall y Hobsbawm con la tradición) y reflexiona sobre cómo estas formas culturales que pertenecen a «lo popular» (en oposición a las

¹⁷ Néstor García Canclini reflexionaba sobre la constitución del folclor a través de su análisis a la Carta del Folclor Americana (OEA, 1970) (2001: 202).

clases hegemónicas) son una elaboración artificial para extraer lo tradicional y ponerlo en la vitrina de la producción industrial.

Con esta noción, podemos darnos cuenta de que las prácticas, discursos y rituales que conforman lo tradicional también pueden pasar por las industrias culturales para lograr su afirmación no sólo en la región de donde surge, sino que puede expandirse y tener un largo alcance. Aunque Canclini, más bien, se refería a las artesanías como folclore y su distribución y valoración como tal gracias a la industria del turismo, este mismo mecanismo se refleja en la difusión global de la idea del Día de Muertos a través del cine como industria cultural. De tal manera, que la tradición, identidad y el Estado encuentran aprobación allende la región de donde se conjugan en este caso, para la festividad mortuoria mexicana. Así pues, estos tres autores nos hablan de tradición, costumbre y folclor para referirse a un modo de expresión cultural para hacer perdurar una concepción simbólica a lo largo de las décadas.

Así, la festividad del Día de Muertos es una tradición, como sustenta Hobsbawm, porque hay ciertas repeticiones en la representación de la festividad, pero también ha incorporado nuevos elementos como *Halloween* que la hacen mutar y transformarse, según lo entiende Stuart Hall, como parte de este carácter variable y como un elemento más en el proceso de adaptación para la construcción de identidad de la nación mexicana.

Durante la década de los años cuarenta y cincuenta debido a la modernización de las políticas culturales, las investigaciones sociales aparecen como una constante, una línea de interés en ciertos círculos académicos (García Canclini, 1989: 197). Por consiguiente, el estudio de las tradiciones resurge en estas décadas coincidiendo con la introspección de lo propio y la identidad mexicana. La investigación de las tradiciones culturales es parte del objeto de estudio de la época y no sólo eso, también la construcción de las mismas.

Una manera en la que también se logra hablar de la interacción de los elementos de la tradición, la identidad y el Estado es a través de la idea del patrimonio cultural. Esta noción es bastante semejante a la del folclore que se cita con García Canclini en líneas anteriores, con la diferencia de que, en lugar de hacer énfasis en el respaldo de las industrias culturales, el patrimonio está auspiciado por las instituciones de promoción cultural del Estado. El patrimonio cultural de un país —y las tradiciones como parte del mismo— representa la identidad histórica, artística y natural, el conjunto de bienes culturales tanto materiales como inmateriales que constituyen un sistema de representación y de construcción de un imaginario social (Machuca, 2005: 167). Así pues, las tradiciones culturales forman parte del legado y del sentimiento de pertenencia de una nación. El Día de Muertos, por ende, no sólo tiene el cariz comercial que denota la noción del folclore, sino que, también ostenta el carácter de lábaro patrio e institucional del Estado.

Sea como icono nacional o como producto industrial, el Día de Muertos pertenece a todo el repertorio de tradiciones populares que encontramos bajo la forma de fiestas mexicanas. Las fiestas son transmisoras de tradiciones y generadores de identidad en una sociedad. En palabras de Enrique Florescano y Bárbara Santa Rocha:

La fiesta propicia la transmisión de tradiciones a través de las cuales las generaciones se heredan conocimientos y memorias compartidas. Llevar a cabo una fiesta, sea comunitaria, familiar o dentro de un espacio determinado, conlleva la participación de costumbres, mitos, ritos y deberes que vienen de tradiciones anteriores, pasan de una generación a la siguiente, y de este modo contribuyen a preservar conocimientos que no sólo constituyen elementos importantes de identidad común, sino que involucra el respeto al otro, la responsabilidad con la sociedad y el desarrollo de la vida personal dentro de una colectividad (2016: 13).

En otras palabras, la participación en una fiesta crea cohesión grupal, sentimiento de pertenencia y de identificación efectiva con la colectividad.

La cohesión grupal que implica una celebración ritualizada conjunta, permite a sus asistentes una identificación efectiva con la colectividad y aumenta el sentimiento

de pertenencia. La unidad de grupo, teórica a lo largo del año, se materializa en la fiesta, de manera que el individuo toma conciencia de su propia “unidad moral, en palabras de Durkheim (1982: 360), respecto al resto de agente que integran una sociedad (Baulenas, 2020: 1)¹⁸

Es precisamente esta característica la que permite explorar la relación de la festividad del Día de Muertos como parte de la cultura mexicana y como una fiesta de cohesión social y comunitaria. El Estado posrevolucionario la utilizó y la consolidó como una de las tradiciones nacionales más importantes del país. En consecuencia, se convierte en un icono representativo de México.

Como se mencionó anteriormente, el Día de Muertos es considerado como una de las tradiciones mexicanas que puede entrar en todas estas nociones que hemos visto. Pensémosla como fiesta mexicana local. En las fiestas patronales de México, aquellas en las que se celebra a una santa o un santo en los pueblos, podemos observar esta cohesión social resultante de la organización de dicha fiesta. Por ejemplo, Roger Magazine (2015), antropólogo estadounidense radicado en México, en su libro *El pueblo es como una rueda* sostiene que los pueblos del altiplano mexicano mantienen fiestas patronales más o menos similares desde los tiempos en que México era una colonia española. La organización social a través de mayordomías eran los focos integradores de aquél entonces y lo siguen siendo ahora cuando se hacen presentes no sólo en la organización de las fiestas, sino en las faenas de mantenimiento de las calles y servicios de los pueblos de esta región. Las mayordomías, en sí, consisten el tipo de organización social que exige de los pobladores una cooperación voluntaria y «con gusto». Quienes organizan no son tomados por líderes, sino que son personas que en un momento concentran, organizan y administran las voluntades de todos para mantener las tradiciones de los pueblos y se espera que al siguiente año lo haga alguien más (Magazine, 2015). Con esta cita, se pretende demostrar cómo las fiestas locales realmente están haciendo interactuar a los participantes y cómo se construye esa cohesión social.

¹⁸ Cursos incas. Tema 5: El análisis de la fiesta: los participantes. Instituto de Culturas Americanas Antiguas (ICAA) impartido y escrito por la Dra. Ariadna Baulenas (8 de junio, 2020).

Por otra parte, enfocando nuevamente en el Día de Muertos, podemos citar los argumentos del antropólogo austriaco radicado en México también, Johannes Neurath (2017) quien habla sobre el Día de Muertos de manera breve, pero muy ilustrativa y con la noción implícita del carácter fijo de la tradición en una conferencia publicada en la revista *Universidad de México* de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este autor explica que como curador del Museo Nacional de Antropología e Historia tenía el deber de representar los altares del pueblo *wixárika* o huichol y obtenía reclamos de sus superiores y del público porque ponía chocolates de marcas estadounidenses, Coca-Cola con todo y sus envases, entre otros productos modernos. Sus detractores se quejaban de que no estaba colocando productos originarios de la localidad. Neurath, considera este acto como un absurdo argumentando que, para que estos pueblos sigan persistiendo en el tiempo, tienen que adaptarse en su organización social y en sus tradiciones. En este sentido, lo anterior coincide con el carácter fijo e invariante de las tradiciones de las que habla Hobsbawm y con la negociación que la tradición representa como lo expone Stuart Hall.

Asimismo, esta característica festiva es la que permite explorar la relación del Día de Muertos como parte de la cultura mexicana y como una fiesta de cohesión social y comunitaria. Además, el Estado posrevolucionario la utilizó y la consolidó como una de las tradiciones nacionales más importantes del país. En consecuencia, se convierte en un icono representativo de México. En esta construcción de la identidad de la nación, como se ha visto, la cultura nacional tiene como fuentes la cultura popular (Bartra, 2017a: 168). De este modo se crea cohesión nacional al transportar las distintas tradiciones y expresiones culturales a un sentimiento común. Esta reflexión la podríamos relacionar directamente con el *boom* que ha tenido la tradición del Día de Muertos en la última década. Seguramente como consecuencia del *marketing*, del *nation branding* y la proyección al exterior como expone la noción de folclor de García Canclini (2001). Además, el gobierno ha consentido que se utilicen algunos elementos de la cultura popular para recrear esta festividad con otros más contemporáneos que indígenas y que la mayoría de la población ya siente como propia.

Siguiendo a García Canclini, también reflexionaba sobre cómo una festividad se convierte no solo en un icono nacional, sino internacional a través de la proyección externa de una tradición. Y no solo a través de la literatura, las artes pictóricas o el cine, sino también a través del turismo.

Pensemos en una fiesta popular, como pueden ser la ceremonia de muertos o el carnaval en varios países latinoamericanos. Nacieron como celebraciones comunitarias, pero un año comenzaron a llegar turistas, luego fotógrafos de periódicos, la radio, la televisión y más turistas. Los organizadores locales ponen puestos para la venta de bebidas, artesanías que siempre produjeron, *souvenirs* que inventan para aprovechar la visita de tanta gente. Además, les cobran a los medios para permitirles fotografiar y filmar. ¿Dónde reside el poder: en los medios masivos, en los organizadores de la fiesta, en los vendedores de bebidas, artesanías o *souvenirs*? ¿en los turistas y espectadores de los medios que si dejaran de interesarse desmoronarían todo el proceso? Por supuesto, las relaciones suelen no ser igualitarias, pero es evidente que el poder y la construcción del acontecimiento son resultado de un tejido complejo y descentrado de tradiciones reformuladas e intercambios modernos, de actores múltiples que se combinan» (García Canclini 2001: 242).

En conclusión, las tradiciones culturales, entre ellas la festividad del Día de Muertos, forman parte de la construcción de la identidad mexicana. Las tradiciones, como hemos visto, han ido mutando convirtiéndose en parte de la identidad mexicana. Como ha sucedido con el Día de Muertos, estas tradiciones se han transformado en iconos representativos internacionales de México. La intención de utilizar estas nociones mostradas de la tradición es defender la idea de que no todo es variable en una fiesta tan grande como el Día de Muertos. En este trabajo se pretende resaltar que, a pesar de todos los usos y sus adaptaciones por parte de la industria cultural y del Estado, hay en el Día de Muertos elementos que permanecen inmutables y que se van transmitiendo gracias a la forma de tradición. Por ejemplo, la creencia principal de que realmente vienen los seres queridos que murieron a comer del altar en noviembre. Así como elementos materiales como los pétalos de las flores de cempazúchitl que representan el camino que guía las almas o el uso del copal y las velas para el mismo fin.

3.2 El Día de Muertos. Una mirada antropológica.

La festividad indígena dedicada a los muertos fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO en 2003¹⁹, y quedó oficialmente inscrita en 2008. En la actualidad, más de cuarenta grupos indígenas siguen celebrando rituales asociados con la festividad donde mantienen características propias, tales como danzas, música, representaciones artísticas, entre otras (Romero Rojas, coord., 2006: 9). Estas expresiones culturales se han creado sobre las bases de la tradición indígena y la católica formando esta expresión cultural y de mestizaje único (Zarauz, 2016a: 115).

Sin embargo, la festividad del Día de Muertos, tal y como la conocemos en la actualidad, se trata de una apropiación del Estado y de un grupo de intelectuales de los años treinta para unificar y difundir esta tradición. De esta manera, se ha convertido en un símbolo de identidad como parte de esta construcción del proyecto de nación instaurado en los años treinta del siglo XX después de la Revolución Mexicana.

Este hecho, con el tiempo y la constante reivindicación de la tradición, ha convertido el Día de Muertos en una festividad mundialmente reconocida. Gracias a su difusión en el cine mexicano y en el cine estadounidense ha alcanzado niveles de identificación con «lo mexicano» inesperados, por su impronta a través de múltiples representaciones artísticas. La importancia de la identidad o de esta obsesión identitaria (Remotti, 2010), la encontramos a través de la festividad del Día de Muertos y en el cine como instrumento referencial para apoyar este discurso.

La tradición del Día de Muertos se celebra durante los días 1 y 2 de noviembre coincidiendo con el calendario católico del día de Todos los Santos (1 de noviembre) y del día de los Fieles Difuntos (2 de noviembre).

Estas dos celebraciones cristianas fueron promovidas durante la época medieval en Europa. Por una parte, el Día de Todos los Santos era una manera de rendir homenaje a todos aquellos santos anónimos que habían muerto defendiendo la fe y las enseñanzas de Cristo. Aunque hay manifestaciones anteriores de la

¹⁹ Véase en UNESCO (2019) <https://es.unesco.org/news/dia-muertos-regreso-lo-querido-0>

celebración de este día. Fue a partir del siglo VIII con el Papa Gregorio III y finalmente fijada por el Papa Gregorio IV en el siglo IX, cuando queda instituido el 1 de noviembre sustituyendo el primer día del año de la cultura celta. Posteriormente fue difundido por San Odilon, el abad del monasterio benedictino de Cluny en el siglo XI y no fue hasta el siglo XIII que fue aceptada por la iglesia romana. En el Concilio de Trento, en el siglo XIV, la festividad de Todos los Santos fue totalmente aceptada. Por otra parte, después de la Peste Negra, que asoló a Europa en el siglo XIV, el 2 de noviembre se estableció como el día dedicado a los Fieles Difuntos en el que se oraba por salvar a las almas con el fin de que no se quedaran ni en el purgatorio ni fueran al infierno (Malvido, 2006: 46 y 49; González Fernández, 2000: 185; Lomnitz, 2006: 97).

Así pues, se tratan de dos días adoptados por el catolicismo para honrar no solo a los santos sino también a los difuntos. Pero, ¿cómo se celebraban estos días? En países como España e Italia, en el día de Todos los Santos se exponían las reliquias de los santos en los altares de las iglesias. Los creyentes peregrinaban a estos lugares de culto para venerar las reliquias y para implorar el perdón de sus pecados. Incluso, algunas de estas reliquias tenían propiedades milagrosas y curativas. De esta manera, los feligreses preparaban alimentos, entre ellos panes y dulces que imitaban la forma de las reliquias de los santos, y los llevaban a la iglesia para que fueran bendecidos. Asimismo, se ofrendaba las reliquias del santo dispuestas en los altares, y también se llevaban algunos de estos alimentos para ofrendar a la imagen del santo dispuesta en las casas, en lo que se llamaba «la mesa del santo», para que protegiera y santificara a la familia y a la casa. Estos alimentos, entre ellos los alfeñiques²⁰, se exportaron a la Nueva España. Sin embargo, no fue hasta el siglo XIX que en México se representaron en forma de calavera o esqueletos azucarados y de chocolate (Malvido, 2006: 47 y 48). Así pues, el pan de muerto, uno de los emblemas de representación del Día de Muertos en México, provenía de estos panes en formas de reliquias que trajeron los españoles en la conquista y la colonización.

²⁰ Los alfeñiques eran unos dulces de base de almendra del Al-Andalus y del Reino Nazarí de forma alargada. Posteriormente, fueron adoptados por los católicos que les dieron formas de reliquias de los santos. Actualmente, en Cataluña se hacen unos dulces de almendra redondos durante estos días, que se llaman panelllets.

En México el día 1 de noviembre se dedica a los muertos chiquitos o niños y el día 2 de noviembre a los grandes o adultos. Sin embargo, en la mayoría de las comunidades indígenas, los festejos de estos días empiezan sobre el 25 de octubre hasta el 3 de noviembre, fecha en la que se van todas las almas juntas. En estas comunidades se trata de una festividad comunitaria de cohesión social. Es interesante resaltar que justamente esta celebración en las comunidades indígenas son las que están consideradas Patrimonio de la Humanidad. Los ritos que han perdurado de la época colonial a la actualidad están íntimamente relacionados con las danzas y la música. Y quizás, el único carácter precolonial que ha sobrevivido de esta tradición está relacionado con el calendario agrícola que sigue siendo importante en estas comunidades, como en el caso del *Xantolo*, la festividad del Día de Muertos que se realiza en la Huasteca.

Más allá de esta relación agrícola y de las ofrendas de maíz, no podemos decir que el Día de Muertos se trate de una tradición prehispánica, sino más bien católica, eso sí de mestizaje cultural aportado al modo de celebrar de las comunidades indígenas, que se ha ido transformando a lo largo de los siglos, sobre todo a partir del siglo XIX y la secularización de los cementerios. Esta idea está respaldada por las investigaciones de la historiadora Elsa Malvido (2006), por arqueólogos como Eduardo Matos, Carlos Navarrete y Leonardo López y por los antropólogos Standley Brandes y Claudio Lomnitz que demuestran cómo difieren del carácter prehispánico de la festividad del Día de Muertos. Esta idea se debe al proyecto de nación creado por el gobierno de Lázaro Cárdenas que relacionaba directamente «lo mexicano» con este pasado mitificado de la cultura mexicana y que fue difundido a través de las artes, la literatura y el cine. Elsa Malvido añade, que «los intelectuales de entonces rescataron y recrearon algunas costumbres populares coloniales, católicas y/o romanas paganas, y les asignaron un nuevo sentido, entre ellas a las fiestas de Todos Santos y Fieles Difuntos, otorgándoles un sentido prehispánico y nacional, difícil de probar pero fácil de creer» (2006: 43)

Claudio Lomnitz, en su libro *Idea de la Muerte en México*, comenta que hay tres posturas en relación a la creencia de este pasado precolombino en la fiesta del Día de Muertos. Una primera postura de la «indigenización» de la festividad, sobre todo a manos de Paul Westheim, que fusionó los elementos iconográficos

precolombinos con los católicos, pero también ante las expresiones artísticas de Diego Rivera y la literatura de Octavio Paz. Una segunda en la que el Estado unifica la ideología anterior de manera homogénea para ser utilizado ante el turista y también en esferas educativas y comerciales. Finalmente, la tercera postura, que es la que nos interesa, en la «que los “días de muertos” de México tienen pocos elementos precolombinos o, si los tienen, no son importantes y que, en el plano popular, es un festival católico que la gente siente profundamente, pero que su evolución más sobresaliente ha sido como una tradición inventada» (2006: 51)

Para entender estas discrepancias del carácter prehispánico de la festividad vamos a analizar brevemente la manera de entender la muerte en la cosmovisión mexicana.

El complejo divino dedicado a la muerte era el *Michtlantechutli*, el conocido señor o Dios de la muerte. Esta divinidad estaba ligada con los sacrificios humanos y con los que morían de forma natural. Este complejo estaba estrechamente relacionado con *Tlaltecuhli*, diosa de la Tierra y devoradora de cadáveres.

El tipo de muerte o la manera de morir definía el sitio que ocuparía el alma o *teyolía*²¹, dentro del cosmos. En el *Tlalocan* iban todos aquellos muertos o relacionados con el agua; en el *Tonatiuh Ichan* o «la casa del sol» iban los muertos de guerra y las mujeres que morían en el parto; en el *Cincalco* o *Chichihualcuauhco*, era donde iban los niños muertos de manera prematura, y finalmente el *Mictlán* era donde iban los enfermos y los de muerte natural. Justamente en el *Mictlán*, el alma debía viajar por los nueve niveles del inframundo durante cuatro años para volver a la tierra. En este camino, el perro *Xoloitzcuintle* era el que guiaba al difunto (Matos, 2013: 14)

Las fiestas que se celebraban en época prehispánica estaban siempre relacionadas con el calendario agrícola: la siembra, la cosecha, pedir la lluvia, entre otras. No encontramos fiestas en las que solo se veneren a los difuntos, sino que se relacionan con otros rituales.

²¹ Alfredo López Austin ha estudiado las entidades anímicas de los mexicas. El *tonalli*, ubicada en la cabeza del individuo; el *teyolía*, relacionado con el corazón, pero es el que se le da el valor de ánima o alma, y el *ihíyotl*, con el hígado (Matos, 2013: 18 y López Austin, 2004: 219)

Así pues, podemos decir que no hay una relación directa entre la fiesta actual del Día de Muertos con una fiesta prehispánica concreta, al menos no que nos haya llegado a través de los códices y los cronistas. Así pues, aunque existen dos fiestas: *Miccailhuitontli* (o «pequeña fiesta de los muertos» realizada en honor a Huitzilopochtli (dios de la guerra) del 12 al 31 de julio) y *Huey miccailhuatl* (o «gran fiesta de los muertos» dedicada a Xiuhtecuhtli (dios del fuego astral (nocturno) y del señorío celebrada entre el 1 y el 20 de agosto), nada de las narraciones que de ellas hacen los cronistas (veintena novena y décima del año) remite a lo que nosotros consideraríamos «fiestas de muertos»²².



Lámina 47

Fig.1 Lámina 47 (el mes noveno) de *Historia de Nueva las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* de Fray Diego Durán.

En el caso del cronista Fray Diego Durán los glifos que analiza en *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* son bultos mortuorios (cadáveres amortajados), pero no encontramos, al menos explícitamente, que la forma de los ritos de estas veintenas (también llamadas *Tlaxochimaco* y *Xocotlhuetzi*, respectivamente) estuviera ligada únicamente con una fiesta dedicada a los muertos. Sin embargo, a pesar de que se trata de otro tipo de fiestas y no dedicadas exclusivamente a los difuntos, Durán establece un paralelismo directo con el día de Todos los Santos, y afirma también lo que ha prevalecido, que es que el día 1 de noviembre retornan los niños y el día 2 de noviembre vienen los adultos difuntos, que luego regresan juntos. Parafraseando a Fray Diego Durán sobre las festividades,

Noveno mes del año (fig.1)

Tenia veinte días y celebraban en él la fiesta pequeña de los muertos llamábanla la fiesta de *Miccailhuitontli*.

²² Tengo que agradecer esta explicación al doctor Gabriel Espinosa Pineda, historiador y especialista en cosmovisión mesoamericana, quien me escribió parte de estas líneas ante mis dudas sobre los antecedentes prehispánicos del Día de Muertos.

A ocho de agosto según nuestra cuenta celebraban estas naciones el mes noveno de su año por el orden de veinte días como los demás.

Llamaban á dicha fiesta que en principio de este mes celebraban con todo el regocijo posible Miccailhuitontli el cual vocablo es diminutivo y quiere decir fiesta de los muertecitos y á lo que de ella entendí según la relación fue ser fiesta de niños inocentes muertos á lo cual acudía el vocablo diminutivo y así lo que en la ceremonia de este día y solemnidad se hacía era ofrecer ofrendas y sacrificios á honra y respecto de estos niños.

La segunda causa por que esta fiesta era fiesta diminutiva era por lo que lo fueron las pasadas conviene á saber porque era preparación y aparejo de la venidera que la llamaban la fiesta grande de los muertos donde se les hacía á los grandes su solemnidad.

Item. Había otra causa y era la principal y fundábase en agüero y superstición porque como caía esta fiesta á ocho días de agosto temían la muerte de las sementeras con el huelo para lo cual antes se apreciaban con ofrendas y oblacones y sacrificios en esta fiesta y en la del mes que viene.

De la primera causa que digo para que se llamase fiesta de muertecitos que era para ofrecer por los niños quiero decir lo que he visto en este tiempo el día de Todos Santos y el día de los difuntos y es que el día mismo de Todos Santos hay una ofrenda en algunas partes y el mismo día de difuntos otra. Preguntando yo porque fin se hacía aquella ofrenda el día de los Santos respondiéronme que ofrecían aquello por los niños que así lo usaban antiguamente y habiase quedado aquella costumbre. Y preguntando si habían de ofrecer el día mismo de Difuntos dijeron que sí por los grandes y así lo hicieron de lo cual á mí me pesó porque vi de patentemente celebrar la fiesta de difuntos chica y grande y ofrecer en la una dinero cacao cera aves y fruta semillas en cantidad y cosas de comida y otro día vi de hacer lo mismo y aunque esta fiesta caía por Agosto lo que imagino es que si alguna simulación hay ó mal respeto (lo cual yo no osaré afirmar) que lo han pasado aquella fiesta de los Santos para disimular su mal en lo que toca á esta ceremonia (Durán, 1995: 268)

Decimo mes del año

Tenia veinte días y celebraban en él la fiesta grande de los muertos y juntamente la fiesta solenísima de Xocotlhuetzi fiesta de los tecpaneca. Había este día un sacrificio de fuego espanto y de gran temor (Durán, 1995: 271)

Por otra parte, Fray Bernardino de Sahagún nombra estas festividades en sus crónicas, pero no las relaciona ni con la celebración de Todos los Santos ni de los Fieles Difuntos.

Al noveno mes llamaban *tlaxochimaco*. El primer día de este hacían fiesta a honra del dios de la guerra, llamado *Huitzilopochtli*; ofrecíanle en ella las primeras flores de aquel año (Sahagún, 2006 IX: 82)

Al décimo mes llamaban *xócotl huetzi*. En el primero día de este mes hacían fiesta al dios del fuego llamado *Xiuhtecútl*, o *Ixcozauhqui*; en esta fiesta echaban en el fuego vivos muchos esclavos, atados de pies y manos, y antes que acabasen de morir los sacaban arrastrando del fuego, para sacar el corazón delante la imagen de este dios (Sahagún, 2006 X: 82)

Por otro lado, de la fiesta *Quecholli* (el 3 de noviembre al 8 de noviembre actual) Sahagún describe lo siguiente:

Al décimo cuarto mes llamaban *quecholli*. Hacían fiesta al dios llamado *Mixcóatl*, y en este mes hacían saetas y dardos para la guerra; mataban a honra de este dios muchos esclavos (2006 XIV: 86)

Acabados los cuatros días en que hacían las saetas y dardos, hacían unas saetas chiquitas y atábanlas de cuatro en cuatro, con cada cuatro teas; y así hecho un manojito de las cuatro teas y de las cuatro saetas, ofrecíanlas sobre los sepulcros de los muertos; ponían también juntamente con las saetas y teas dos tamales. Estaba todo esto un día entero sobre la sepultura y a la noche lo quemaban, y hacían otras muchas ceremonias por los difuntos en esta misma fiesta (2006 XIV: 87)

Durante toda la fiesta es importante la hechura y ofrenda de diversas flechas. También menciona, en los siguientes párrafos, otros arreglos de ofrendas específicamente a los que habían muerto en la guerra que se quemaban en un monumento (*cuauhxicalco*) de piedra, ya que los guerreros no se les sepultaba, se les incineraba.

Durán relaciona la fiesta del *Quecholli* con la fiesta a los cazadores dedicada al dios de la caza Camaxtli o Icmactli que se celebraba en noviembre (1995: 280)

A modo de conclusión, nos aventuramos a decir que este tipo de fiestas estaban relacionadas en cierta manera con los difuntos, pero que sería imprudente afirmar que se tratan de los antecedentes del Día de Muertos tal y como lo conocemos hoy en día. Con la conquista y posteriormente en la época colonial, las celebraciones del día de Todos los Santos y del día de los Fieles Difuntos tuvieron un antecedente católico en la construcción de esta tradición. Las diferentes comunidades indígenas adaptaron estos nuevos modos de celebración y lo exportaron a sus propias expresiones culturales, por esto, hasta finales del siglo XIX incluso hasta inicios del siglo XX, en Ciudad de México se desconocía el modo de celebración en estas comunidades indígenas.

3.3 Los cementerios y los nuevos espacios públicos

El cementerio empieza a ser el *locus* de identidad de esta celebración a partir del siglo XIX. Es cierto que en época anteriores ya existían los camposantos, pero eran administrados por la Iglesia católica y, a pesar de que en estos lugares ya podían ser espacios de música y de velar a los difuntos, la Iglesia no estaba de acuerdo con estas prácticas. A partir del siglo XIX esto cambia. ¿A qué se debe este cambio? En primer lugar, ya desde el siglo XVIII, hubo un cambio de modelo de lo que representaban los cementerios, no solo como un lugar salubre sino también en un lugar de conmemoración y oración (Ariès, 1983: 430). En segundo lugar, en 1859 se instauran las Leyes de la Reforma impulsadas por Benito Juárez y, por lo tanto, la ley de secularización de los cementerios.

Respecto de esta ley, pueden hacerse notar dos aspectos que resultaron de especial trascendencia en la historia de México. Por un lado, el compromiso total de la Reforma y de los liberales con la libertad absoluta del ciudadano; podemos decir que con esta Ley, la liberación de los individuos desde el nacimiento a la muerte cerró su ciclo. Esto es, por primera vez en la historia de nuestro país, el sujeto se convierte, en su integridad, en la posibilidad de ser concebido como un ciudadano bajo el imperio y la tutela de la Ley, más allá de las simples creencias, los dogmas y los

prejuicios; por el otro, la imposición de la nación del servicio público en aquellos aspectos que la Iglesia había considerado como gracias o como actos generosos de su parte (Serrano, 2009: 38)

Este cambio de paradigma no estuvo alejado de conflictos tal y como nos matiza Miguel Ángel Cuenya

El camino hacia la secularización de los entierros en un espacio destinado especialmente para ese fin, fue un camino largo y tortuoso en el México decimonónico, en donde los conflictos políticos-militares, la pobreza social, las creencias religiosas, y la penuria económica de las corporaciones municipales, dificultaron establecer los acuerdos necesarios que permitieran terminar con viejas y arraigadas prácticas sociales, para establecer necrópolis fuera de los centros urbanos (2013: 12)

A partir de ese momento, la iglesia deja de ser el centro neurálgico de la celebración y se traslada a los panteones municipales. Estos se instalan a las afueras de las ciudades y de los pueblos. El espacio de celebración, por lo tanto, se traslada y la celebración del Día de Muertos se transforma. A consecuencia de ello, las familias empiezan a desplazarse y llevarse comida y bebida para pasar el día o los días en el panteón a velar sus difuntos. Así lo afirma Phillippe Ariès,

La gran diferencia entre el día de Todos los Santos antes y después del siglo XIX consiste en que antes no implicaba la presencia física de la tumba, mientras que en adelante la exige. Así pues, entre ambos momentos se produjo un fenómeno importante: el culto a la tumba, ligada a la memoria de los difuntos. No intentemos entonces reconocer en esa ceremonia funeraria una tradición ininterrumpida del paganismo. Se trata de un hecho de religión nuevo, que aparece a finales del siglo XVIII, se propaga por todas partes en el XIX y es adoptado por el catolicismo y la ortodoxia, aun siéndoles ajeno. El día de los muertos no es sino una de las expresiones, propias de los países católicos, de un culto a las tumbas mucho más extenso (2000: 214)

En esta época encontramos relatos de viajeros e intelectuales que llegaron a México —Alexander von Humboldt, Madame Frances Calderón de la Barca, José Zorrilla, entre otros—. En estos relatos se describen, algunas veces, la celebración

de la festividad, sobre todo de los mercados que se hacían durante estos días, del Paseo de Todos los Santos o «paseo del día de finados» (la primera semana de noviembre) y de las verbenas celebradas en Ciudad de México (Lomnitz, 2006; Malvido, 2006; Zárate, 1997).

A raíz de la secularización de los cementerios y de otros espacios, la Iglesia deja de ser la única dirigente de una serie de celebraciones, aunque su participación sigue formando parte de la celebración a través del oficio de misas. Sin embargo, el espacio público empieza a adquirir más importancia en la celebración del día de difuntos.

A lo largo del siglo XIX, la Ciudad de México presenció la transformación de una ceremonia que combinaba las prácticas individuales con las colectivas. En la intimidad del hogar, se colocaba una ofrenda para honrar la memoria de algún ser querido. Igualmente se visitaba el panteón para convivir con el difunto en aquel palmo de terreno que guardaban sus restos mortales. Y posteriormente, los habitantes de la ciudad desahogaban sus penas inmersos en una “fiesta” popular (Zárate, 1997: 31)

A finales del siglo XIX, la festividad se había descentralizado de la Plaza Mayor y la Alameda de Ciudad de México, donde se habían celebrado estas verbenas o paseos. Los panteones, entre ellos el de Dolores, se convertían en los emplazamientos de dicha celebración. Las instituciones también tuvieron un papel importante en el desarrollo de la festividad, así como sucedería en el siguiente siglo. Desde el Estado se permitían estos festejos, y en algunas ocasiones, fueron parte de los organizadores. La creación de estos eventos hizo que alcanzara un carácter más comercial que también se vio trasladado a los mercados, donde se podían comprar tanto calaveritas de azúcar como aquellas decoraciones necesarias para dicho festejo.

3.4 Calaveras y esqueletos: los grabados del XIX

Manuel Manilla (1830-1895?) y José Guadalupe Posada (1852-1913) fueron dos grabadores del siglo XIX. A través de sus litografías satíricas y burlescas publicadas en las hojas volantes²³, criticaban y denunciaban las injusticias cometidas por los gobiernos que regentaban México. Manuel Manilla ha sido considerado el primer caricaturista que plasmó las calaveras, aunque los artistas Constantino Escalante (1836-1868) y Santiago Hernández (1833-1908) también estuvieron entre los primeros en grabar figuras de calaveras y de tipo político. Sin embargo, quien alcanzó su máximo esplendor en la representación de estas calaveras, fue José Guadalupe Posada (Ríos, 1997: 51).

En México, Santiago Hernández, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada aprovechan la forma tradicional de la danza macabra para hablar en sus “calaveras” con deliciosa ironía, con humor y sarcasmo, de las diferentes dificultades, molestias y apuros que le amargan a uno la vida (Westheim, 1983: 80)

José Guadalupe Posada recibió la influencia de Manuel Manilla, ya que, según parece, trabajaron juntos en el mismo taller de imprenta Vanegas Arroyo.

Aunque no hay noticias ciertas, es muy probable que Manilla y Posada hayan trabajado juntos desde 1888 o 1889, año en que José Guadalupe entró al taller de imprenta y litografía de Antonio Vanegas Arroyo; para entonces Manuel Manilla ya tenía mucho tiempo al servicio de la casa, allí ilustró durante diez años corridos y hojas volantes de las cuales algunas aparecen en forma de composiciones con los grabados de Posada (Ríos, 1997: 53-54)

De este modo, José Guadalupe Posada grabó todo tipo de escenas costumbristas (fig.2), personajes históricos, figuras de la élite porfirista, de los revolucionarios y del pueblo. Todos los



Fig. 2 © José Guadalupe Posada. *Gran Fandango y Francachela*. Museo José Guadalupe Posada, Aguascalientes (México).

²³ Las hojas volantes eran publicaciones que se imprimían cuando había noticias importantes. Los voceadores, a quienes se llamaba «papeleros», eran los encargados de distribuirlos.

estamentos populares quedaban reflejados en sus calaveras. Entre las escenas costumbristas que ilustraba también mostraba las fiestas y tradiciones populares como la del 2 de noviembre, Día de Muertos.

El 2 de noviembre, día en que se concede cierta “libertad de carnaval” (¿o será acaso una libertad que se arrogaron aquellos dibujantes populares y que después se hizo costumbre?), el pliego suelto llamado “calavera” sirve para desahogarse. Objetos de la sátira popular son la política - y los políticos -, la corrupción, las figuras de primer plano y los personajes efímeros que por unas breves semanas o meses ocupan la opinión pública y las lenguas de la gente. Es una crítica que no recurre a la indignación moral, a las protestas patéticas, sino a la ocurrencia ingeniosa, a la sonrisa irónica, a los afilerazos satíricos. La “pelona” de las “calaveras” es una muerte de rasgos muy humanos (Westheim,1983: 80-81)

Algunos de estos grabados solían ir acompañados de las calaveras literarias que aparecieron precisamente en el siglo XIX y que, sobre todo, salían publicadas en vísperas de la festividad del Día de Muertos.

Las calaveras literarias son un género de la lírica popular mexicana en cuya génesis está el epitafio y el epigrama fúnebre. Se trata de un género menor, muchas veces subordinado a la gráfica y emparentado con el corrido y la canción popular por su forma de expresión, que es la copla. Las calaveras suelen ser composiciones de cuatro versos y de arte menor con rima consonante cuyo tema es la muerte y su intención, la burla (Antonio, 2017: 93)

Precisamente, el grabado más conocido de José Guadalupe Posada — que posteriormente se convertiría en la imagen por excelencia identificativa de la fiesta del Día de Muertos —es la Calavera Garbancera (fig.3) que iba acompañada de una calavera literaria (fig.4). Una crítica tanto a la sociedad adinerada del momento como aquella otra que quería aparentar algo que no era. Aunque México se había independizado en 1810 aquello relacionado con los españoles



Fig.3 © José Guadalupe Posada. La calavera garbancera (1913). Grabado con madera de hilo, 14,7 x 20,3 cm. Museo José Guadalupe Posada, Aguascalientes, México.

seguía siendo una referencia a la clase alta y a la distinción. Por esto, a modo de burla, el grabador utilizó el garbanzo, legumbre que fue introducida por los españoles en época colonial. La calavera garbancera era la representación de la cara de un cráneo.

REMATE DE CALAVERAS ALEGRES
Y SANDUNGUERAS

**Las que hoy son empolvadas GARBANCERAS,
pararán en deformes calaveras.**

Hay hermosas garbanceras,
De corsé y alto tacón,
Pero han de ser calaveras,
Calaveras del montón.

Gata que te pinta chapas
Con ladrillo o bermeillon:
La muerte dirá: «No escapas,
Eres cráneo del montón.»


Un exámen voy a hacer,
Con gran justificación,
Y en él han de aparecer
Muchos cráneos del montón.

Hay unas gatas ingratas,
Muy llenas de presunción
Y matrasas como ratas,
Que compran joyas baratas
En las ventas de ocasión.

A veces se llaman «Rita»,
Otras se llaman «Consuelo»,
Y a otras les dicen «Pepita»;
A esas la muerte les grita:
«No se duerman, que yo velo;
Y en llegando la ocasión,
Que no mucho ha de tardar,
Heridas por un torzón,
Calaveras del montón,
Al hoyo iréis a parar.»

Hay unas «Rosas» fragantes,
Porque compran «Pochulis»
Unas «Trinis» trigarantiles,
Y unas «Ciboles» palpitantes,
Dulces como un pirulí;
Pero también la peña
Les dice sin emoción,
«No olviden a mi persona,
Que los guarda una corona
De muelas en el panteón.»

Vienen luego las manojas
Que «Cuchus» se hacen llamar,
Y que aunque sean pretenciosas,
No tienen perlas preciosas,
Sino marra hasta más dar.
A éstas y a las Filomenas,
Que usan resoldo zureón
Y andan de algodón rellenas,
Les ha de acabar sus penas
La Banca con su azudón.



Siguen las Petras arosas,
Las Clotildes y Manuelas,
Que pueras y manteosas,
Son flojas y pingajosas
Y rompen muchas cazuelas.
La enlutada misteriosa,
Que impera allá en el Panteón,
Y es algo cavilosa,
Con su gaudaña filosá,
Las echará al socavón.

Las Adelaidas traidoras,
Que aparentan emoción
Si oyen frases redoladoras,
Y que son estafadoras
Y muy lijas de plidón;
Se han de ver próximamente,
Sin poderlo remediar,
Sumidas enteramente
En el hoyo pestilente
De donde no han de escapar.

Las Enriquetas melosas,
Unidas a las Juliannas,
Y a las Virginitas tramposas,
Que compran baratas cosas,
Aunque resulten mal sanas;
Pagarán su piedades
Y sus manas de agiotista,
Sumiéndose en la estrechez
Y en la inmundicia lobrechez
Porque la muerte es muy lista.

Las pulidas Carolinas,
Que se van a platicar
En la tienda y las esquinas,
Y se la echan de patriotas
Porque se soben penas;

Han de dejar sin excusa
Los listones y el crepé,
Y en un hoyo cual de taza,
Se hundirán con todo y blusa,
Con choclos y con corsé.

Las Marceclas y las Saras,
Que al Cae van a gozar,
Vendiendo hasta las cocharas,
Y se embadurnan las caras
Porque pretenden gustar,
Serán indudablemente,
Sin ninguna discusión,
De improviso o lentamente
Esqueleto pestilente,
Calaveras del montón.


Y las gatas de figón,
Que se hacen llamar «Carmelas»,
Por producir emoción,
Y tienen el bodegón
Tan sucio que descunsuela;
Han de pagar su pereza
Que dá mortificación,
Sumiéndose de cabeza
En el fondo de la mesa,
A ser cráneos del montón.

En fin, las Lupe y Pitus,
Las Eduwigis y Lutas,
Las perfumadas Anitas,
Las Julias y las Chuchitas,
Tan amantes de las galas;
Han de sentir por final,
Diciendo «Miren qué uso»,
El guadañazo fatal,
Y hadas como tamal,
Verán que llegó su ocaso.

Pero no quiero olvidar
A las lindas Margaritas,
Tan amantes de bailar,
Y a quienes gusta ostentar,
Porque se creen muy bonitas.
La muerte las ha de herir,
Sin mirar su presunción,
Y aunque se van a aligir
Yo les tengo que decir
«Calaveras del montón.»

Las Gumesindas e Irenes,
Las Gilbertas y Ramonas,
Que quieren siempre ir en trenes,
Y que alzan mucho las sienes
Porque se juzgan personas;
Las Melquiadas y Rebecas,
Las Amalias y Juanitas,
Que unas son sadas y mecas
Y otras se juzgan muñecas
Y presumen de bonitas;

Las Romanas y Esperanzas,
Las Anasta-las famosas,
Que son garbina y muy lanzas
Y parecen gatas muñecas;
Porque son muy labiosas;
Todas, todas en montón,
Sin poderlo remediar,
En llegando la ocasión,
Calaveras del montón,
En la tumba han de parar.



Imp. de A. Vanegas Arroyo,
2^a de Sta. Teresa núm. 43:
México.—1913.

Fig.5 ©La calavera garbancera insertada en la calavera literaria que la acompañaba.

Sin embargo, no fue hasta después de la Revolución Mexicana²⁴ cuando sus calaveras y esqueletos fueron revalorizados y alcanzaron un nuevo significado. De esta manera, la Calavera Garbancera de José Guadalupe Posada fue transformada en La Catrina por Diego Rivera (fig.6), en su cuadro *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, dándole cuerpo e incorporándola a la iconografía representativa del Día de Muertos y de los imaginarios de la muerte en México.



Fig.6 © Diego Rivera. La Catrina en *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. Museo Mural Diego Rivera, México.

3.5 La celebración a partir del siglo XX y sus elementos más representativos

En el siglo XX, la celebración del Día de Muertos recrea y muestra la transformación y el modo de festejar que había empezado a producirse en el siglo XIX. Los panteones, los mercados, la creación de altares y ofrendas y de las representaciones teatrales de Don Juan Tenorio de José Zorrilla son sus elementos representativos. A ellos se incorporaron los nuevos elementos como la transfiguración de la Calavera Garbancera en la Catrina, los esqueletos de papel maché y las calaveras de azúcar. Así como había ocurrido en el siglo XIX, en el siglo XX, los principales difusores de estos cambios y de esta reivindicación fueron las artes plásticas, la literatura y el

²⁴ Durante los años veinte y treinta, la generación que protagonizó el llamado renacimiento del arte mexicano rescató el nombre y el trabajo de José Guadalupe Posada (Bonilla, 2000: 7)

cine. El cine se encargó de mostrar la manera de conmemorar estos días tanto en las comunidades indígenas como en la ciudad.

A partir de la Revolución Mexicana, Carlos Monsiváis comenta que la familiaridad de la muerte es expresada a través de las canciones y los corridos. Y que a través de la literatura se propone a la muerte, no sólo como relato de la contienda, como hacían las canciones y los corridos, sino como símbolo nacional. La mitología de la revolución se traslada a la política y se convierte en cultura popular (Monsiváis, 1995: 12-13). Además,

Al concluir la revolución, la mitología del tuteo con la muerte es tan poderosa que prosigue, ya aprovechada por el espectáculo (el cine, las revistas), y se vuelve juego de asombro prefabricado ante lo cotidiano, el mensaje de la Identidad Nacional comercializado y deformado al extremo (1995: 16)

La ideología actual en torno a la muerte y la festividad del Día de Muertos sigue anclada, en parte, a esta idea. Además, a partir de los años treinta, y sobre todo en los cuarenta, ya se había instaurado la celebración en la esfera pública y política.

A partir de los años cincuenta, la festividad se abre al turismo y es comercializada en todos los ámbitos. De esta manera, como había sucedido en el siglo XIX, se abre una disputa entre las corrientes culturales para imponerse: la tradición heredada de época colonial, frente a los nuevos modelos culturales de la independencia (Zárate, 1997: 30), empieza a replantearse la «autenticidad» de la tradición por este carácter comercial y perdiendo fuerza en la ciudad.

La entrada a partir de finales de los años sesenta e inicios de los setenta de *Halloween* en la esfera urbana determina que el Estado y la Iglesia vuelvan a reaccionar, reclamando la tradición, que se había convertido en una festividad comercial, como una festividad ancestral y representante de «lo mexicano». De nuevo, se rescatan los elementos que habían sido significativos de esta tradición, a finales del siglo XIX y sobre todo a inicios del siglo XX, para volverla a poner en la visión política, más allá de la comercial y la turística. Es el momento de reivindicar nuevamente este día tan propio de los mexicanos.

Es importante aclarar que, tanto en los años cincuenta como en las décadas posteriores, la celebración no se había dejado de festejar y mucho menos en las

zonas rurales. Sin embargo, la visión y los intereses políticos habían cambiado la forma de interactuar con la festividad. A partir de los años setenta y las décadas posteriores, la festividad vuelve a entrar en las decisiones políticas y a mostrarse como un símbolo nacional, tal y como había ocurrido después de la Revolución Mexicana. Es cierto que, en los últimos años, sobre todo a partir del siglo XXI, la celebración se ha vuelto a reinterpretar, sobre todo a partir del 2010, cuando la visión internacional de esta festividad, ha multiplicado su presencia. Esta visión otorgada desde la alteridad ha hecho que la tradición se haya reinterpretado y reelaborado.

Como decíamos al inicio, el panteón y el cementerio (fig. 7 y 8) ocupan el lugar central del espacio público de la conmemoración del Día de Muertos convirtiéndose en emblema de esta festividad. Durante estos días son lugares llenos de visitantes que hacen ofrendas a las tumbas de sus familiares, decoran las tumbas con flores, velas, el copal y en que los asistentes comparten comida y bebida honrando a sus difuntos y llevando música. En algunas regiones incluso parte de las danzas celebradas durante los días de difuntos terminan en el panteón. El cementerio se convierte en un lugar agitado lleno de idas y venidas de los familiares de los difuntos. La celebración en estos *locus* cambia según la región, ya que en cada una mantiene sus particularidades. El modo de festejar, también varía según la zona, es decir, si se trata de una zona rural o de una zona urbana. Nos parece interesante compartir cómo Paul Westheim citaba a Carlos González para describir el Día de Muertos en el cementerio de la isla de Janitzio en Pátzcuaro.

A las seis de la tarde empieza a oírse el toque de los muertos, y con intervalos de medio minuto la campana sigue doblando, hasta la madrugada. Poco antes de medianoche las familias salen de sus casas rumbo al cementerio. Los hombres embozados en su sarape, las mujeres ataviadas con sus mejores ropas y sus joyas más vistosas. Para iluminar el camino, cada grupo prende una o dos velas. “La isla adquiere un aspecto fantástico... con sus millares de lucecitas como luciérnagas móviles, con sus masas de sombras caminantes, en el lento e interminable doblar de las campanas”. Los grupos se dirigen a las tumbas de sus familiares, las adornan con guirnaldas de flores, colocan allí las bateas y los platones cargados de comida y frutas y prenden vela, la mayor cantidad posible de velas. A medianoche las mujeres se arrodillan ante las tumbas. Los hombres entonan fúnebres alabanzas a los

mueritos. “Las velas crepitan, la campana sigue doblando. De cuando en cuando, las mujeres desfloran cempazúchiles llevados especialmente para el objeto, y riegan los pétalos sobre la tumba. Después vuelven a su inmovilidad, a su silencio, a su contemplación... Y así transcurren las horas y las horas. Estas mujeres dan al cuadro su nota más intensa; mudas, dolientes, parecen soportar sobre sus hombros todo el dolor estoico de su raza” (1983: 83-84)



Fig. 7 © Panteón de Mixquic durante la celebración del Día de Muertos 2009. Foto de la autora.



Fig.8 © Cementerio de Pachuca durante la celebración del Día de Muertos 2010. Foto de la autora.

Otro de los componentes fundamentales es el altar u ofrenda (fig.9). El altar se pone en una de las estancias de la casa para honrar a los antepasados. Dependiendo de la región en que se construya el altar puede estar colocado sobre el suelo, sobre una mesa o sobre unos cajones. También la creación de estos altares depende del carácter que tenga, si por un lado son de carácter público, como las que se encuentran a partir de los años setenta en la Universidades, las Escuelas, las Plazas, etc. o de carácter privado que son los que se encuentran en los interiores de las casas.



Fig.9 © Altar del Día de Muertos del área de Historia y Antropología de la UAEH 2018. Foto de la autora.

En el altar se encuentran distintos elementos que lo consolidan: la comida, el papel picado, la bebida,

los objetos más preciados del difunto, juguetes en el caso de los niños, el copal, las flores, las imágenes o fotografías de los difuntos, las velas, la sal y el vaso de agua. Cada uno de estos elementos pueden modificarse según la región que se encuentren de México y también dependiendo de la comunidad indígena. De esta manera los altares muestran la multiculturalidad de las comunidades y de la gran cantidad de comida distinta que hay en México. Sin lugar a dudas cada uno de estos elementos tiene su propio significado.

La casa se adorna con flores (preferentemente con cempasúchiles, considerados ya en el México prehispánico como flores de muerto), con guirnaldas de papel de China e imágenes de santos. En el cuarto más grande se improvisa una especie de altar, donde se coloca la ofrenda al muerto, toda una mesa llena de golosinas y los platillos que más le gustaban en la vida. Los panaderos hacen un pan dulce especial, muy sabroso, el “pan de muerto”. Los niños reciben, además de juguetes confeccionados expresamente para ese día, sus calaveras de chocolate o de azúcar, decoradas con papelitos de colores chillones y con lentejuelas (Westheim, 1983: 82-83)

Los mercados (fig.10), tal y como había sucedido en el siglo XIX, son parte esencial de la muestra popular del festejo de estos días dedicados a los difuntos. Algunos de ellos son sedentarios y otros ambulantes. Con eso me refiero a que en todas las ciudades y pueblos hay unos mercados fijos emplazados en un lugar específico que durante estos días ofrecen todos aquellos objetos y decoraciones que se utilizan para realizar la fiesta. Por otro lado, los mercados ambulantes son aquellos que se ponen en las inmediaciones de los panteones o de las plazas más importantes durante estos días que también ofrecen todo aquello que se necesita, además de contar con máscaras de *Halloween*, dulces (fig.11), flores, copal, panes, comida, entre otras cosas. Los mercados han tenido especial relevancia como lugares de encuentro e de intercambio social. Además, la oferta de estos mercados está relacionada con el calendario agrícola de las distintas comunidades. Por eso, son de especial relevancia los productos que se preparan con antelación a la festividad para poderlos vender en el mercado. Entre ellos destacan las flores de cempasúchil, el papel picado, en el que se utilizan varias técnicas para el recorte manual en forma de cenefa para adornar las mesas o la pared, así como la alfarería ceremonial, dónde poner el copal (Buenrostro, 2011: 15).



Fig. 10 © Mercado ambulante ubicado en la iglesia de la Asunción de la ciudad de Pachuca durante la festividad del Día de Muertos. Año 2009. Foto de la autora.



Fig. 11 © Calaveras de azúcar y dulces de Halloween en un mercado ambulante. Año 2009. Foto de la autora

La Catrina, la figura creada por José Guadalupe Posada y transformada por Diego Rivera, tampoco puede faltar como símbolo del Día de Muertos. En los mercados se venden imágenes de ella, esqueletos hechos de papel maché, incluso máscaras y maquillaje para convertirte en Catrín o Catrina. Además, aparece en la mayoría de altares públicos ubicados en estos espacios públicos.

Finalmente, no puede faltar la representación de la obra de teatro *Don Juan Tenorio* escrita por José Zorrilla. Desde finales del siglo XIX y, sobre todo a inicios y mediados del siglo XX, su representación en los teatros era condición *sine qua non* del Día de Muertos. Había sido estrenada en Madrid en 1844. En medio del contexto del Romanticismo europeo, en el que se mostraba la libertad, el amor y la gallardía, entraba en escena Don Juan. Una figura de carácter libertino, pero con un trasfondo católico por la redención del personaje en el último acto.

Como bien aduce Said, este convite no tendría sentido si no viniese respaldado por una tradición popular: el tema parece tener su origen en costumbres ancestrales que pervivieron en parte de la de Europa católica, sobre todo en Galicia, y que consistían en celebrar los funerales y los días de difuntos con cenas en el altar y en la iglesia para honrar la memoria del muerto. De ahí surgió la creencia de que los difuntos también celebraban un banquete paralelo en el cementerio²⁵. El banquete

²⁵ Lo recoge Said Armesto en *La Leyenda de Don Juan*, pág. 101, del arqueólogo gallego Barreiro de W.: «La fiesta de difuntos» en *Galicia diplomática* (octubre de 1883). Víctor Said Armesto: *La leyenda de Don Juan* (Espada-Calpe, Madrid, 1968) (Alcolea, 1992: 36)

macabro pertenecía, por tanto, al acervo popular, y no resulta chocante cuando Tirso de Molina lo insertó en su *Burlador*, unido al joven seductor (Alcolea, 1992: 36)

De aquí, quizás, su representación en el día de los difuntos, la aparición de este banquete de los difuntos adecuada y representativa de lo que sucede en estos días. También puede influir que José Zorrilla viviera en México durante años y fuera amigo de Maximiliano.

En suma, este recuento recoge los puntos de vista desde la antropología, etnografía y la historia cultural sobre el Día de Muertos. Hemos visto cómo, a través de diferentes expresiones esta festividad es polisémica y construida y percibida desde diferentes criterios disciplinarios. No obstante, en todos ellos la constante se mostraba a la hora de afirmar que esta fiesta ostentaba elementos identitarios de toda la nación mexicana. Sea desde la construcción patrimonial auspiciada por el Estado, por lo comercial respaldado por las industrias culturales como los medios de comunicación, o incluso el arte con los grabados, la muerte enmarcada por este día, ha representado una especie de metonimia a la hora de hablar de México.

4. El Día de Muertos y su presencia en el cine mexicano

Para enmarcar la trayectoria de las películas, donde aparece la representación del Día de Muertos, y para entender de un modo más exhaustivo, el discurso de los elementos utilizados, es necesario relatar el contexto cinematográfico e histórico transcurrido a partir de la década de los años treinta hasta la década de los años sesenta. Estos treinta años, en los que se centra nuestra investigación, abarcan muchos cambios políticos, sociales y culturales que afectan directamente a la industria cinematográfica. Por eso, hemos sintetizado el contexto cinematográfico, bajo las políticas de los presidentes de la República Mexicana Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) con sus políticas de apertura internacional, Manuel Ávila Camacho (1940-1946), Miguel Alemán Valdés (1946-1952) y de Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958), dando una visión panorámica de los hechos históricos más relevantes, así como, la importancia de los géneros cinematográficos en cada una de las etapas. Hemos dividido este apartado en tres bloques: la década de los treinta, la década de los cuarenta y la década de los cincuenta. En cada uno de estos bloques encontraremos el análisis del recopilatorio de películas seleccionadas.

Para entender las primeras apariciones de la festividad del Día de Muertos en las películas mexicanas hemos tenido en cuenta dos películas: *¡Que viva México!* de Serguéi Eisenstein y *Janitzio* de Carlos Navarro. Tanto las secuencias filmadas por el director soviético en 1931, como la primera aparición de un panteón en plena festividad en *Janitzio* en 1934, representan un punto de partida para la historia de su presencia en el cine, hasta el punto que la celebración sirva como un referente identitario de México.

De la década de los años cuarenta, hemos seleccionado tres películas que incorporan la festividad del Día de Muertos: *El ahijado de la muerte* de Norman Foster, *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez y *Maclovía* de Emilio Fernández. En ellas, se representa la celebración a través de uno de sus lugares más característicos: el cementerio. En estas películas, hemos incluido las diferencias de la representación entre un panteón rural, es decir, cómo aparece en las secuencias este tipo de panteón y sus características; por otro lado, la representación del panteón urbano. Finalmente, de la década de los años cincuenta hemos analizado dos películas más,

dignas de reseñarse en este estudio: *El brazo fuerte* de Giovanni Koporaal y *Macario* de Roberto Gavaldón. Esta última, nos permite cerrar con «broche de oro» el contexto trabajado en este estudio, debido a que el tema de la película es precisamente el imaginario del Día de Muertos y la relación con la muerte, lo que hace de la película un hito de la representación de la festividad del Día de Muertos. Como veremos, la película está totalmente ambientada en esta tradición, además de resaltar la figura de la muerte como personaje esencial. *Macario* supuso un antes y un después de la manera de presentar a la tradición.

Los elementos que vamos a analizar, a lo largo de las distintas secuencias que aparecen en las películas, por considerarlos esenciales en la recreación del *locus* del Día de Muertos, tal y como veíamos en el segundo capítulo, han sido cinco: el panteón o cementerio, los altares u ofrendas, las calaveras o esqueletos influenciados por los grabados de José Guadalupe Posada, la obra de teatro de Don Juan Tenorio y los mercados del Día de Muertos.

4.1 La década de los treinta y la culminación de los géneros cinematográficos

En la década de los años veinte se formó el repertorio temático del cine mexicano que ha perdurado hasta la actualidad y que se estructuró en torno a géneros cinematográficos que han servido para vertebrar la incipiente historia del cine. Moisés Viñas cataloga estos géneros, destacando el modelo por excelencia de esta década: el melodrama. A partir de este se crearon una serie de géneros: el melodrama sentimental (el que posteriormente se convertiría en el género de las telenovelas), el melodrama familiar, el melodrama prostibulario²⁶, el melodrama rural, el melodrama patriótico, el melodrama religioso, el melodrama social, el melodrama revolucionario, el serial o cine de aventuras, la comedia, el nuevo documental, los reportajes, los noticieros y la fantasía de terror (Viñas, 1987: 51-59, 81).

Sin embargo, fue a partir de la década de los años treinta hasta finales de los cincuenta cuando se asentaron los géneros cinematográficos mexicanos que se habían estado gestando en las primeras décadas del siglo XX. El inicio de la década de los treinta supuso un cambio en la cinematografía en la que apareció la primera película sonora: *Santa* de Antonio Moreno (1931). Los géneros cinematográficos aportaron un abanico de posibilidades de expresión y, con ello, de elementos utilizados en el cine para afianzar la identidad mexicana.

En esta época se acuñó el término de «la época de oro del cine mexicano» que abarca aproximadamente de 1936 a 1956, aunque hay ciertas discrepancias en cuanto a su cronología exacta. Francisco Sánchez en su libro *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002* comenta que la época de oro estaba comprendida entre 1940 a 1952 durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho y que se consolidó en el período de Miguel Alemán Valdés (2002: 75). Por otro lado, Moisés Viñas apunta que la «auténtica» época de oro se cristalizó en el periodo

²⁶ El padre del cine de ficheras. Las cabareteras y nudistas «[...] junto a las madrecitas del melodrama familiar se convertían en personajes permanentes del cine mexicano y en las dos únicas alternativas de los personajes femeninos» (Viñas 1987: 54). Esta dualidad, como veíamos en el primer capítulo, formaba parte de los símbolos nacionales entre la Virgen de Guadalupe y la Malinche que construyeron los estereotipos femeninos: una mujer buena y sumisa y una mujer mala e independiente.

comprendido entre 1933 a 1940, donde se asentaron las bases de la que posteriormente sería la industria cinematográfica, donde hubo un interés en la recuperación económica y en la realización de un cine de calidad (Viñas, 1987: 81). Por otra parte, Emilio García Riera decía que la época de oro fue la que se produjo entre 1941 a 1945, años que coincidieron con la Segunda Guerra Mundial (1985: 123).

A pesar de la divergencia de opiniones, lo que es incuestionable es que la construcción de la identidad nacional, en la que el cine fue uno de sus principales artífices, empezó antes de la denominada época de oro del cine mexicano. En el período de los años veinte y treinta, el cine tuvo el impacto necesario para ayudar a formar las ideologías que coadyuvaran en la construcción del Estado y su cultura nacional. Estos patrones se repetirán a lo largo de los años cuarenta y cincuenta. Como se recordará de los capítulos anteriores, después de la Revolución Mexicana hubo un período de reconstrucción (1917-1928), donde los gobiernos de Venustiano Carranza a Plutarco Elías Calles instauraron las nuevas instituciones mexicanas y los nuevos símbolos nacionales a través del ámbito educativo, económico, indigenista, cultural y de relaciones exteriores. Durante esta primera década del siglo XX predominaron el teatro, la música, la literatura, pero, sobre todo, la pintura mural (Reyes, 1987: 65).

El cine empieza a tener un mayor impacto a partir de los años treinta con el asentamiento de los géneros y con la irrupción del cine sonoro. Como hemos visto, la primera película sonora mexicana fue *Santa* (1931) que coincide con la llegada a México de Serguéi Eisenstein. La influencia del director soviético en esta etapa formativa del cine mexicano es sensible, ya que produjo un cambio en la mentalidad cultural y técnica. Eisenstein, como veremos más adelante, aportó, no solo una manera de ver a México, sino una serie de recursos técnicos, entre ellos la iluminación, que dejó marcada a toda una generación de productores, realizadores y directores mexicanos. Debemos matizar que la mirada de Eisenstein estuvo fuertemente marcada por los intelectuales y artistas mexicanos de este momento. Hubo una fuerte influencia del director, en 1934, en dos películas que han sido referentes del cine indigenista de los años sesenta, *Janitzio* y *Redes*.

Janitzio, a pesar de la denuncia de las condiciones en que viven los indígenas, recoge influencias estilísticas de Hollywood y se apega al siempre apreciado melodrama, mientras que *Redes* abre la ruta a un cine de denuncia social, en este caso propuesto por una instancia gubernamental que cobija a un grupo marginal (Tuñón, 2016: 71)

La aparición de estas dos películas causó una renovación en el imaginario mexicano del indígena. *Redes* fue una experiencia excepcional, cuyo alcance no se repetiría hasta décadas posteriores.

Janitzio de Carlos Navarro (1934) inauguraba el indigenismo a través de la fotogenia de las aguas tranquilas de los lagos interiores. *Redes* de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnermann (1934) concebía la unión de la lucha contra la naturaleza y la lucha cívica como una sinfonía audiovisual en la que el ritmo casi cósmico de la pesca marítima y la rebelión espontánea se respondían vigorosamente con la música de Silvestre Revueltas. No obstante los pavorosos defectos técnicos y narrativos en que se expresaban estas películas, consecuencia del estado incipiente de la cinematografía nacional, podía respirarse a través de ellas un clima de búsqueda creadora (Ayala Blanco, 1968: 15-16)

Por otro lado, *Janitzio* fue la primera película que presentó la festividad del Día de Muertos a través de la presencia del panteón en una de sus escenas.

En este mismo año, 1934, a consecuencia del cambio político y de apertura de México con la llegada al gobierno de Lázaro Cárdenas, la situación fue propicia para la producción cinematográfica. En este contexto, el sindicato de trabajadores del cine pasa a denominarse la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos de México (UTECEM). Este hecho implicó un crecimiento mayor de la producción cinematográfica, además de un crecimiento sindical de la época.

Con la sonorización de las películas, el cine mexicano empezó a tener un fuerte impacto nacional e internacional, sobre todo en Latinoamérica como referente de producción. Esta fue otra de las razones por las que se denominó «época de oro», ya que el cine mexicano dominó el mercado internacional. Para nuestro interés y con tal de contextualizar a este período queremos destacar algunas

películas que consideramos relevantes. Las películas relacionadas con la Revolución como *El compadre Mendoza* (1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) ofrecían al espectador una visión de la contienda, que rompía con los tabúes que se habían impuesto en los años veinte. Las películas de ambiente ranchero empezaron a despuntar. Sin embargo, no fue hasta el éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936), en que explotarían el folclor mexicano, los estereotipos de *ranchero* y *charro*, y las canciones, que predominaría el mercado y darían al cine mexicano su solvencia comercial en Latinoamérica (García Riera, 1985: 83).

El período de estabilidad que había propiciado el gobierno de Lázaro Cárdenas, a inicios de su mandato en el año 1934, estuvo comprometido con los conflictos que se generaron por la reforma agraria, el reparto de tierras, la nacionalización de los ferrocarriles, la creación de la Confederación de Trabajadores Mexicanos y la expropiación petrolera. A consecuencia de ello, México entraba en una crisis económica. Sin embargo, el cine mexicano demostró su capacidad de producción en la industria cinematográfica y en 1936 se fundó la primera Filmoteca Nacional (Viñas, 1987: 91). En este contexto, el presidente Lázaro Cárdenas estableció un «tiempo de pantalla» que obligaba a las salas a exhibir un porcentaje de películas mexicanas. Este hecho hizo que, aunque menguara la producción mexicana, se pudiera seguir exhibiendo.

Como habíamos indicado, la comedia ranchera se convirtió en un espejo de los modelos y estereotipos que se fueron repitiendo, los *charros*, el macho mexicano, las rancheras, los *mariachis*, la exaltación materna, así como también el paisaje, y proyectando la idea nacionalista de este período. La reproducción de este imaginario funcionó tanto en territorio mexicano como en los territorios latinoamericanos. Así, que parte del éxito que tuvo la película *Allá en el rancho grande* fue por la combinación de elementos populares y de la música. Las fuentes de este folclor había sido el costumbrismo enriquecido por la literatura, el teatro, la música y las canciones (Reyes, 1987: 133). La comedia ranchera tomaba tres elementos fundamentales de la zarzuela «la desenvoltura de personajes celosos de su intimidad, los intermedios cantados como incentivo de la acción y la explosión anímica proyectada en la música alegre» (Ayala Blanco, 1968: 65).

El éxito basado en el ámbito rural, lo aportó la comedia ranchera. Por otro lado, la comedia urbana también proliferó durante estos años. En ella se representaba a una parte de la población que vivía en la zona urbana, y que se había incrementado con las migraciones de las zonas rurales a la ciudad. Es a través de ella donde el personaje representado por Mario Moreno Cantinflas generó un discurso narrativo propio representando al pícaro, mañoso, mañoso, popular y el *pelado*²⁷ de la Ciudad de México (Díaz, 2016: 115). La película más representativa de este personaje-tipo fue *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940).

La competencia de Hollywood, sobre todo por el éxito de su *star system*, en los últimos años de la década de los treinta se hizo apremiante, y la producción disminuyó. Sin embargo, en 1939, Gabriel García Moreno fundó los Estudios Azteca (Viñas, 1987: 95). Por otro lado, la migración de los exiliados españoles, como consecuencia de la Guerra Civil española, contribuyó a nuevas aportaciones a la producción mexicana²⁸.

A modo de conclusión, en este período se gestaron la mayoría de los estereotipos e imágenes que se repitieron en las décadas posteriores. Las películas que analizaremos de este periodo son *¡Que viva México!* y *Janitzio*, en las que aparecen las primeras expresiones de la festividad del Día de Muertos.

²⁷ Como se veíamos en el primer capítulo, la figura del *pelado* forma parte de los iconos representativos de México. El *pelado* era el protagonista de la ciudad que formaba parte de la clase social baja que se caracterizaba por su desfachatez e ingenio. La retórica y el modo de hablar entrecortado, sin decir nada, y lleno de dobles intenciones fue muy característico de la recreación del *pelado* en la figura de Cantinflas. Para un mayor análisis de la figura de Cantinflas véase en Marina Díaz López (2016)

²⁸ Para ver la imagen de los españoles en México, véase Julia Tuñón (1999)

4.1.1 ¡Que viva México! (1931), la película inconclusa

La irrupción de Serguéi Eisenstein en la esfera cinematográfica mexicana generó un cambio tanto técnico como narrativo en la forma de representar la identidad en la pantalla. Sin embargo, la influencia artística entre el director soviético y la cultura de este país fue recíproca.

La fascinación por México había surgido en Eisenstein cuando, en la Rusia de 1927, conoció a Diego Rivera y leyó *Mexican Folkways*, la revista sobre folclor fundada por Frances Toor²⁹, en la cual el pintor era el editor artístico. A partir de este momento, el interés por la nación mexicana no hizo más que crecer, y sus lecturas sobre ella se fueron incrementando. Otra revista que influyó en su modo de ver la cultura mexicana fue la alemana *Berliner Illustrierte* (1927-1928), donde aparecieron varias fotografías del Día de Muertos. También fueron importantes otras lecturas como *Mexico and its Heritage*, de Ernest Gruening; *Mexican Maze*, de Carleton Beals; y *Genius of Mexico*, de Hubert C. Herring³⁰. Pero el documento que el director más consultó, y en el que basó sus posteriores proyectos, fue *Idols behind altars* (1929), de la antropóloga Anita Brenner. La lectura de estos volúmenes hizo que Eisenstein se interesara por los artistas mexicanos más allá de Rivera. Alguno de sus favoritos fueron los muralistas David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Pero también fue muy importante la influencia del paisajismo de José María Velasco y del grabador José Guadalupe Posada, con sus representaciones de calaveras (reinterpretadas y difundidas en los años treinta con una visión de la muerte alegre y festiva), y su uso del maguey como símbolo de *locus amoenus* en el paisaje mexicano. Al respecto de esta influencia, Eduardo de la Vega apuntaba, en su libro *Del muro a la pantalla S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, que fue la falta de referentes fílmicos soviéticos la que hizo que Eisenstein tomara como ejemplos los principales elementos de las artes plásticas mexicanas (1997: 37-38). Todas estas influencias moldearon la visión de sus películas, donde se incorporaron algunos de estos símbolos, que se estaban gestando durante esta creación del

²⁹ Véase en Michael K. Schuessler (4 febrero, 2017)

³⁰ Véase en Aurelio de los Reyes (1987, 2001 y 2006), Sergej Gordon (2016) y Eduardo De la Vega Alfaro (1997).

discurso de identidad acontecido en la década de los treinta, tal y como anticipábamos. Y así,

La búsqueda de la *mexicanidad* a través de la estética entre experimental y etnografía que Eisenstein ofrecía con su propósito filmico abrió paso a muchos cinematógrafos, tanto mexicanos como extranjeros, ansiosos de rescatar la particularidad endémica de los mexicanos como extranjeros, y con preferencia por las clases sociales marginadas. El amor por escenarios naturales, los paisajes de embrujo que Eisenstein sabía descubrir y el rechazo del *starismo* eran otros elementos característicos de su estética que constituían un contrapeso al cine *hollywoodiense* (Gordon, 2016: 36)

Tres años después del episodio ruso con Rivera, llegó la oportunidad de rodar en México gracias a la financiación de Upton Sinclair y Mary Craig. El viaje fue más bien casual, fruto de un frustrado intento por llevar a cabo en Estados Unidos su proyecto inicial. Sea como fuere, en 1930, Eisenstein desembarcó, acompañado de Eduard Tissé (camarógrafo y fotógrafo) y de su asistente Grigori Alexandrov, en territorio mexicano. A su equipo se incorporaron Adolfo Best Maugard, como supervisor del film designado por el gobierno mexicano, Agustín Leiva (fotógrafo y etnógrafo), y Agustín Jiménez (fotógrafo), entre otros pintores y realizadores. Pero a causa de desavenencias con sus productores, en 1931 se suspendió el rodaje y tuvieron que volver *ipso facto* a Rusia.

A pesar de no poder terminar su obra, las secuencias grabadas y las posteriores versiones siguen siendo de gran repercusión simbólica y filmográfica en la historia del cine mexicano. La mayoría del material fue vendido por Upton Sinclair al productor de cine Sol Lesser, el cual utilizó distintas secuencias para crear sus propias versiones de la película: *Thunder over Mexico* (1933), *Eisenstein in Mexico* (1934) y *Death Day* (1934). La película *Time in the Sun* (Grigori Alexandrov, 1940) fue otra de las interpretaciones que se hicieron con este material. El resto de cintas, editadas basándose en el material rodado por Eisenstein, fueron a parar al Museo de Arte Moderno de Nueva York. Finalmente, en 1979 se realizó la versión más fidedigna del guion que había ideado Eisenstein. Se llevó a cabo bajo la edición de Grigori Alexandrov y llegó al público con el nombre *¡Qué viva México!* Esta es la que analizaremos para entender el proyecto cinematográfico de Eisenstein.

Según el guion original, el largometraje iba a constar de seis partes distintas.

El primer guion esbozado, el que Eisenstein modificaría varias veces, ya trazaba una sucesión cronológica de los seis fragmentos. El prólogo debía llevar al espectador al México de las ruinas de Chichén Itzá, mundo arcaico en el que se pusiera de manifiesto la herencia prehispánica. La novela *Sandunga* tendría lugar en el ambiente tropical e idílico de Tehuantepec; otra se llamaría *Maguey* y estaba destinada a mostrar el México rural durante el Porfiriato y la subyugación feudal de los peones. La novela *Fiesta* se situaría en un entorno urbano y colonial, sitio de hibridación cultural con costumbres hispanas y era seguida por *Soldadera*, en la que Eisenstein iba a abordar el tema de la Revolución Mexicana. Este viaje por la historia mexicana desembocaría en un epílogo carnavalesco del México contemporáneo: las festividades del Día de Muertos concluirían esa “película-sarape”, aludiendo una vez más a la muerte y ofreciendo una densa retrospectiva de toda la película. El episodio *Soldadera*, que no logró filmar, sería la parte más delicada en vista de las restricciones ideológicas impuestas por el contrato con los Sinclair (Gordon, 2016: 16-17)

Sergej Gordon (2016) apuntaba que Eisenstein modificó varias veces su guion. Estos cambios, mostraban que no se partía de una idea clara al inicio de la producción, así que, en un primer momento, daba la impresión de ser una película turística y folklórica con puntos humorísticos, trágico y satíricos, que mostraba esta imagen «del otro». Sin embargo, después de rodar varias escenas del episodio *Maguey*, Serguéi se sumió en una profunda reflexión que hizo que mostrara la lucha de clases y las injusticias que seguían predominando después de la Revolución (Reyes, 1987: 103 y 106). A pesar de no poder rodar el episodio de la *Soldadera*, que tenía que mostrar la Revolución Mexicana, concretamente, la lucha de clases y la lucha de los campesinos para que se les devolviera la tierra, Eisenstein plasmó, en el resto de secuencias, este carácter reivindicativo al que se había sumido. Las soldaderas³¹ fueron las mujeres de los soldados que acompañaban a sus maridos en la contienda y también luchaban por la libertad utópica de México.

Otro apunte interesante es la idea de la musicalidad de la película. Esto se debe a la idea concebida por Eisenstein de crear una película que fuera una sinfonía.

³¹ Para más información véase Jesusa Rodríguez, Elena Poniatowska, Liliana Felipe (2012: 251-257) y Antonio Lorente Medina (2014: 281-296)

Kimbrough comunicó a Sinclair que según Eisenstein la película sería “una sinfonía” de México; tenía la idea de usar una orquesta para estructurar el filme. Una banda musical tocando “instrumentos nativos” debía iniciarla; cada uno de los instrumentos regresaba a su respectiva sección de México. Cada sección tenía su historia. Al final la orquesta debía aparecer toda junta otra vez, tocando la misma música del inicio (Gelud y Gottesman, op.cit. p.60 citado por Aurelio de los Reyes, 2001: 170)

La siguiente propuesta fue la de componer la película como un sarape mexicano (Gordon, 2016: 16 y De Los Reyes, 2001: 170), una clara alusión al símbolo de identidad que la música también constituía.

Finalmente, la película se mostró como si fuera un mural (como el que había pintado Diego Rivera en el Palacio Nacional) en el que cada episodio estaba dedicado a un artista plástico: el prólogo a David Alfaro Siqueiros, *Sandunga* a Jean Charlot, *Fiesta* a la memoria de Francisco de Goya, *Maguey* a Diego Rivera, *Soldadera* a José Clemente Orozco y el epílogo a José Guadalupe Posada (De la Vega, 1997: 43). Aunque, debemos concluir que el material fílmico tenía como punto denominador, por un lado, la historia mexicana, y por el otro, la vida y la muerte como hilos conductores (Bordwell, 1999: 238).

La versión de Grigori Alexandrov, apuntábamos al inicio, que nos concierne en este estudio, estuvo constituida en cinco episodios: Prólogo, *Sandunga*, *Fiesta*, *Maguey* y Epílogo. De estos cinco, nos concentraremos en el Epílogo, donde aparece la alusión a la festividad del Día de Muertos. Sin embargo, creemos que el análisis del resto de las partes, es igualmente interesante con el fin de identificar los distintos elementos que funcionan como elementos identitarios e iconográficos de este discurso, al que hemos apelado reiteradamente, representativo de «lo mexicano». El hilo conductor, de la vida, pero sobre todo de la muerte, hacen de esta película especial relevancia a nuestra investigación. En palabras del propio Serguéi Eisenstein

Aquí, el contraste entre el prólogo y el epílogo simboliza el tema general y la idea de la película acerca de que el principio biológico muere y es entregado a la muerte, mientras que el principio social —más vasto que los límites de la existencia animal— es inmortal, eterno.

Si en el prólogo vimos funerales y una desesperada sumisión al terrible símbolo de la muerte, en el epílogo, vemos, por contraste, este símbolo coronado por el sarcasmo del Carnaval de Día de Muertos.

Estos sentimientos sarcásticos hacia la muerte son muy característicos y constituyen un rasgo particular de los mexicanos.

Los tres episodios que median entre prólogo y epílogo representan los tres pasos históricos de la concepción de la vida: desde la sumisión biológica de la muerte, hasta la superación social de su principio por el poder inmortal de la colectividad del pueblo (2016: 25).

El Prólogo

Teotihuacán y Chichen Itzá se erigen evocando a las culturas prehispánicas, como parte de este pasado utópico reflejado en el proyecto de construcción de la nación, después de la Independencia mexicana, y de la imagen del «yo» mexicano. Esta recreación idílica, alejada del presente indígena, se muestra a través de los primeros planos de esculturas prehispánicas con alusiones a Xochipilli³², Huehuetéotl³³, Chalchiuhtlicue³⁴, Cihuatéotl³⁵. Una mezcla ecléctica de imágenes englobando la cultura mexicana, maya y teotihuacana.

La muerte, presente en toda la película, es mostrada a través de una figura descarnada³⁶, aludiendo a la cosmovisión prehispánica de la muerte. En esta reflexión como un símbolo del pasado, pero también de la existencia humana, es



Fig.12 © David Alfaro Siqueiros. El entierro del obrero sacrificado, 1924. Escuela Nacional Preparatoria, México.

³² «Noble, Flor»: diosa del Sol naciente, de las flores y de la alegría; también de la música y el canto, y del trance alucinatorio (Tena, 2009: 48)

³³ «Dios viejo»: dios del fuego terrestre (Tena, 2009: 34)

³⁴ «La de la falda de jades»: diosa de las aguas terrestres y marinas, comparte de Tláloc (Tena, 2009: 42)

³⁵ Escultura de Cihuatéotl de Calixtlahuaca, Estado de México. Chihuahueteo, «Diosas»: mujeres muertas deificadas (en singular, Cihuatéotl) (Tena, 2009: 69)

³⁶ En este caso la figura que aparece se trata de la escultura de la Coatlicue de Coaxcatlán, Puebla. «Coatlicue, «La de la falda de serpientes»: diosa-madre de la Tierra, la vida y la muerte; madre del Sol, la Luna y las estrellas: Deidad asociada a Coatlicue» (Tena, 2009: 64)

representada a través de una procesión fúnebre inspirada en el mural *Entierro del obrero muerto* o *El entierro del obrero sacrificado* (fig.12), de David Alfaro Siqueiros (De la Vega, 1997: 56). Este homenaje a la pintura del muralista que se realiza a través de los magueyes, representativos de este paisaje mexicano, al que Eisenstein incorporó a su imaginario. La importancia del paisaje forma parte del discurso cinematográfico del director. Por este motivo, está presente al largo de todas las escenas filmadas de la película. Como veremos en Tehuantepec, donde resalta la flora y la fauna del lugar, y prolonga la imagen del indígena como exótico, salvaje, natural y utópico, que no se desvincula del todo de esta idea estereotipada del *indio*.

La presencia de Serguéi Eisenstein en México durante el inicio de la década de los años treinta y su profundo interés por los asuntos indígenas —desde luego promovido por figuras como Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma— marcó un hito en la cinematografía mexicana. Aun en cuando en ocasiones previas cineastas mexicanos se hubieran preocupado por retratar tanto el paisaje nacional como sus habitantes, la imagen del “indio mexicano” adquirió con Eisenstein cierto tono “realista” que asombró a sus mismos promotores y amigos locales. A lo largo de sus descripciones e interpretaciones de México, el cineasta soviético prácticamente no utilizó actores profesionales. Sus imágenes de indios eran muy cuidadas y, sobre todo, traslucían el punto de vista de un creador sensible, capaz de explotar su fuerza dramática, como no se había visto antes en el cine mexicano. Para algunos contemporáneos, Eisenstein fue el “pionero” de la “imagen mexicana” en la cinematografía. Para otros fue sólo quien la internacionalizó (Pérez Montfort, 2013: 189).

Nos parece interesante que Eisenstein llegara a tal inmersión cultural mexicana, hasta ser capaz de romper «la otredad» para mostrar el «yo» mexicano a través de su imaginería cinematográfica. Por eso, reprodujo algunos estereotipos constituidos por la cultura mexicana como el *indio*, el *charro*, el *revolucionario* y la *muerte*. Pero también fue capaz de deconstruir todos estos, tal y como hemos visto con la figura del *indio*.

Sandunga

Este episodio se centra en la manera de vivir de los habitantes de Tehuantepec, un lugar tropical lleno de vegetación y fauna local. Aquí, como apuntábamos, Eisenstein da importancia al paisaje mexicano, un lugar idílico y utópico que rememora al Edén.

En él se cuenta la historia de amor de una joven pareja de Tehuantepec y sus festejos de boda.

Las escenas, tienen como referente pictórico una serie de murales pintados por Diego Rivera y Jean Charlot que representaban el modo de vida de Tehuantepec (De la Vega, 1997: 58). La influencia del cuadro de Diego Rivera *Baile en Tehuantepec* (fig.13) es el que más atañe a esta investigación. Tanto en el cuadro como en la escena representada podemos percibir la introducción de la festividad como elemento de cohesión social, a través del baile entre hombres y mujeres. La música y los enamorados construyen las escenas. La participación de toda la población de Tehuantepec, en la unión de la pareja, muestra la implicación de toda la comunidad en el evento y, por lo tanto, de este sentimiento de pertenencia y cohesión en el que nos hemos detenido en capítulos anteriores.



Fig.13 © Diego Rivera. Baile en Tehuantepec, 1928. Colección Eduardo F. Constantini, Buenos Aires

El mercado, como parte de esta cotidianidad contada a través de la narración cinematográfica, también es un cohesionador social. Nuestra hipótesis es que, en estas escenas, refleja y contextualiza la sociedad de cualquier pueblo mexicano, pero además unifica e institucionaliza el *modus vivendi*, así como las festividades.

Fiesta

El análisis de la celebración es interesante por dos hechos: en primer lugar, porque trata sobre una tradición, y en segundo lugar porque es la Virgen de Guadalupe quien tiene el protagonismo. La Virgen de Guadalupe, la virgen *india*, es uno de los primeros símbolos de representación de la nación mexicana. El 12 diciembre es el día de la Virgen, y en el que actualmente se siguen haciendo multitud de peregrinaciones a La Villa, la iglesia ubicada en el cerro de Tepeyac. Como mencionábamos en el segundo capítulo, esta virgen apareció en este cerro, en el cual los mexicas veneraban a Tonantzin.

Este capítulo representa, así, una clara alusión a la conquista española tanto física como ideológica a través de la religión católica. El icono de la Virgen de Guadalupe representa la sinergia de las ideologías y una de las imágenes más emblemáticas y representativas de la nación mexicana. En la sucesión de imágenes que nos proyecta Eisenstein, se describe la conquista de lo cristiano frente a lo pagano. Se relata esta devoción cristiana que se impuso, aunque lo que sucedió es que los sitios de peregrinación mesoamericanos no cambiaron, sino que se transformaron en lugares de culto cristiano. Con tal de escenificar este carácter solemne, el director utiliza el contraste claroscuro, que funciona a través de las calaveras que recrean el simbolismo de la muerte medieval introducido por los católicos españoles (fig.14).



Fig.14 © Sacerdotes y calaveras.

La música y los bailes son constantes, como modo de exaltación a la vida en esta dualidad vida-muerte, y muestran la importancia de los festejos a lo largo del largometraje. A pesar de ser una película sin diálogos hablados, la música está presente en los primeros planos, donde se muestran instrumentos musicales que acompañan a las danzas. Esta celebración termina con una corrida de toros, una tradición importada por los españoles, pero de gran popularidad y raigambre en México.

Finalmente, esta sección termina con una serie de embarcaciones de Xochimilco. En una de ellas podemos ver una corona de flores en la que pone «Viva México». Rompen con el paisaje idílico las imágenes de los peones de la hacienda entonando una canción, con la figura de un capataz vigilante con un rifle. El siguiente

episodio muestra el contexto de las haciendas y del trabajo en el campo durante la época de Porfirio Díaz y, de hecho, aparece un retrato de él para que el espectador pueda contextualizar la época.

Maguey

Los magueyes del Estado de Hidalgo, como parte de este paisaje mexicano, vuelven a aparecer en estas secuencias. Las imágenes muestran, además, la hacienda de Teltapayac y la extracción del pulque por parte del tlachiquero³⁷, que succiona el líquido del corazón del maguey mediante el acocote³⁸.

El capítulo del *Maguey* cuenta la historia de una joven pareja, que, a diferencia de *Sandunga*, tiene un final dramático. Quizás se deba a que Serguéi Eisenstein, a través de esta trágica historia, refleja la diferencia de clases, el abuso de poder y el preludio de la Revolución Mexicana. Estas secuencias terminan con otro de los elementos, que como hemos visto, es constante en la historia que nos narra el director: la muerte. En este caso, la muerte de los peones que se habían alzado contra sus patronos. Este final, permite enlazar, esta idea de la muerte, con el último episodio de este film, el Epílogo y el Día de Muertos.

Para resumir, los temas relevantes en este episodio son la lucha de clases y la Revolución Mexicana. Aunque debemos tener en cuenta otros elementos que no deben pasar desapercibidos en la manera de contar esta historia. Como veníamos apuntando, el paisaje, como parte de los elementos identificativos de México, los *charros*, que contextualizan los personajes de la hacienda y del mundo rural y claro, está, la fiesta. La fiesta como lugar de cohesión social, de desinhibición, pero también, de reafirmación y pertenencia, en este caso, al universo que representa la hacienda. Las imágenes que aluden a este festejo, son el alcohol, el pulque, y a la figura del toro o torito³⁹ que transporta cohetes que se van encendiendo.

³⁷ Persona encargada de raspar el maguey para estimular la producción de agua-miel, misma que después se extrae mediante succión con la ayuda de un acocote (Larousse Cocina: <https://laroussecocina.mx/palabra/tlachiquero/>)

³⁸ Calabaza larga agujereada por ambos extremos que se usa para extraer por succión el aguamiel del maguey (RAE)

³⁹ En la actualidad se trata de una fiesta conocida como los toritos de Tultepec, en el Estado de México, dedicada a Santiago Apóstol y en la que se queman un centenar de cohetes que se encuentran en una estructura en forma de toro. Muchas de las familias de Tultepec se dedican a la pirotecnia (comunicación personal del antropólogo Miguel Ángel González Ponce de León)

Epílogo

Este episodio final nos permite analizar cómo se ha representado el Día de Muertos y qué elementos ha utilizado el cine, en este caso Serguéi Eisenstein, para mostrar esta festividad. Como hemos visto a lo largo de los episodios relatados por el director soviético, los símbolos de identidad mexicanos siempre están presentes: los indígenas, con su pasado utópico prehispánico, pero también como salvajes, naturales y exóticos; el paisaje tanto tropical como de magueyes, la Virgen de Guadalupe; los *charros*, la Revolución Mexicana; y las fiestas, entre las que destacamos la celebración de Día de Muertos. La muerte también forma parte de estos símbolos, pero, en este caso, funciona como hilo conceptual que conecta toda la película.

En el epílogo, claramente influenciado por las calaveras de José Guadalupe Posada, relata, a modo carnavalesco, la festividad del Día de Muertos. Serguéi Eisenstein abordaba el tema de la muerte de manera franca, como hemos visto en los episodios anteriores, pero también con un tono burlesco, el de la muerte conjurada por los muralistas mexicanos y la literatura de los años treinta. La representación del Día de Muertos aparece como la culminación del film, dotándola de identidad mexicana. El propio cineasta así lo constataba:

En el final de la película, dos motivos fueron orgánicamente entrelazados: la ilustración del pensamiento por la imagen y los auténticos elementos del folklore de una de las fiestas más populares y características de México: ¡El Día de los Muertos! Lo confieso sinceramente y objetivamente: el día de los muertos, o con más exactitud, lo que sabía sobre él, llenó de pasión mis años maduros, mucho antes de que tuviera la oportunidad de visitar México (Eisenstein, 2016: 28)

La fórmula desarrollada por Eisenstein fue la de evocar varios de los iconos representativos de la festividad. Las primeras imágenes que se observan son varios grabados de José Guadalupe Posada y carteles de la obra de teatro *Don Juan Tenorio*. La referencia a la obra de José Zorrilla, la más representada durante la festividad de Día de Muertos, muestra, como hemos visto en episodios anteriores, tanto la inmersión cultural del director soviético como la influencia del círculo de intelectuales mexicanos que lo asesoraron.

Otro de los elementos que se repetirá a lo largo de este Epílogo son las calaveras y los esqueletos de papel maché pintados que se venden en el mercado y los alfeñiques, las calaveras de azúcar y chocolate (fig.15). También los ataúdes de chocolate (fig.16), que se vendían en los tianguis⁴⁰. Estos últimos funcionan como lugares sociales y culturales, tal y como ya se representaba en *Sandunga*. La muerte vista como un dulce.



Fig.15 © Niño comiendo calavera de azúcar



Fig.16 © Sarcófagos de chocolate

La iglesia, lugar de culto y consagración, también forma parte de los elementos propios de la festividad del Día de Muertos. La representación de las velas en el exterior rememora a los panteones, uno de los principales *locus* de la tradición, en los que los familiares visitan a sus difuntos. Al igual que los mercados representan un lugar de cohesión social y comunitaria que durante estos días se convierte en un centro de convivencia y de compartir comida y bebida (fig.17). Las familias celebran el regreso de sus seres queridos reivindicando la vida y el amor en sus recuerdos. Por eso, Serguéi Eisenstein, utilizando una narrativa idealizada y conceptualizada del cementerio, plasma a los personajes comiendo y bebiendo para conmemorar a los difuntos.

⁴⁰ Esta palabra proviene del náhuatl *tianquiztli* que significa mercado público. Véase en <https://www.casamerica.es/casamerica-blog/que-es-un-tianguis>



Fig. 17 © Comiendo y bebiendo en el cementerio

La solemnidad de las imágenes se rompe con el carnaval de calaveras, en el que aparecen todo tipo de personajes disfrazados con máscaras de tales motivos, entre juegos mecánicos y el resto de la feria (fig.18 y 19). La alegría y la burla a la muerte queda plasmada en esta escenografía carnavalesca. Pensamos que Eisenstein no quería solo mostrar la tradición tal y como la había conocido en las comunidades indígenas, sino que, además, quería mostrar este imaginario creado por los artistas e intelectuales de los que se había rodeado. La muerte, por lo tanto, es vista con júbilo, burla e ironía.



Fig.18 ©Calaveras y juegos mecánicos



Fig.19 ©Calaveras y juegos mecánicos

Los personajes que aparecen llevando las máscaras muestran esa burla a las clases sociales, en la que se satirizan militares, policías, gobernadores... Una recreación de los grabados de José Guadalupe Posada y su crítica social. Además, Eisenstein, relata esta superación de la muerte, que ha ido exponiendo a lo largo de sus secuencias, a través de la fiesta, del jolgorio y la alegría como contraparte de la muerte solemne, violenta y trágica. Como hemos visto, la importancia de la danza

también aparece en este Epílogo, que representa la alegría de la vida, el homenaje a la muerte y en el que los participantes parecen gritar «¡La dicha de estar vivos!».

El carácter alegre de la secuencia vuelve a romperse cuando, de repente, algunos de los personajes se quitan las máscaras y aparecen los esqueletos (fig.20), los cadáveres de este México en constantes trifulcas, aunque retorna rápidamente al carácter festivo de la muerte, con los primeros planos de las caras de los niños y hombres sonriendo (fig.21 y 22) y cerrando la película con un mensaje de esperanza hacia la libertad del país.



Fig.20 ©Máscara y esqueleto de general



Fig.21 ©Máscara de calavera y hombre sonriendo



Fig.22 © Niños con máscaras de calaveras

Para cerrar este epígrafe queremos compartir los apuntes en los que Serguéi Eisenstein describió la tradición de Día de Muertos:

Ese día, el 2 de noviembre, todo adquiere la forma de los símbolos de la muerte; en primer lugar las calaveras. En las vitrinas de las sombrererías, sombreros-hongo, chisteras, sombreros mexicanos y gorros de marinero se ponen sobre calaveras que

llevan con dignidad corbatas multicolores. Se hacen dulces en forma de calaveras de azúcar y ataúdes de chocolate con el nombre del muerto bienamado. Los títeres de este día son esqueletos. Las muñecas, esqueletos cuidadosamente aderezados. Esqueletos como alfileres de corbata. No sólo las hojas especiales publicadas ese día, sino los periódicos, están llenos de epigramas acerca de los ministros y de otras figuras políticas a quienes se trata como si ya hubieran muerto. Estos epigramas están escritos en forma de epitafios. Y en las caricaturas que los acompañan, los “queridos muertos” están representados como esqueletos, con los atributos característicos de esta o aquella persona: un cuello blanco; un monóculo; charreteras adornadas; bigotes [¡] algunas veces...una nariz. Y cuando el personaje es de color particularmente oscuro, o simplemente un negro de la cercana Isla de Cuba ¡el esqueleto está pintado de negro! Las series de “calaveras” (como se llama en México al símbolo de la muerte) políticas de José Guadalupe Posada: *Calavera maderista*, *Calavera huertista*, *Calavera zapatista*, son verdaderamente inmortales. Algunas llevan bigote y sombrero; otras tienen cuerpo de araña; otras están ataviadas con sombreros de copa, etc. En su mayoría presentan en forma satírica a las principales figuras de la Revolución. ¡Y las máscaras! (Eisenstein, 2016: 28,29).

Efectivamente, *¡Que viva México!* marcó el inicio del camino en la representación de la festividad en el cine mexicano. Es en este Epílogo donde Eisenstein «había escogido el Día de Muertos como material más propicio para demostrar el México moderno, en el que se amalgaman todos los aspectos y todas las figuras de su diversa sociedad» (Gordon, 2016: 31-32).

4.1.2 *Janitzio* (1934)

Durante la década de los años treinta se introdujo el tema indígena en el cine mexicano con el objetivo de criticar los abusos que estas poblaciones sufrían y reivindicar la propia identidad mexicana. A través de estas películas de crítica social, se visibilizaban las injusticias perpetuadas desde antes de la Revolución Mexicana. La película *Janitzio* forma parte de este tipo de películas de contenido social e indígena. En ella se explica una leyenda purépecha por lo que supone un «ejemplo del cine socialmente comprometido [...] en el cual la denuncia social estaba enmarcada por imágenes de exótica belleza, heredadas de la estética utilizada por Eisenstein en su frustrado proyecto *¡Que viva México!*» (Cineteca Nacional)⁴¹. Sin embargo, la película nos interesa por constituirse como otra de las pioneras en la representación del Día de Muertos.

Janitzio y *¡Que viva México!* introdujeron el indigenismo y la muerte como parte de los elementos de identidad mexicanos narrados desde el discurso cinematográfico. Pero esta idea inclusiva, propiciada por el ideario utópico de la Revolución, se fue distorsionando y estereotipó al *indio*.

El tema de los indios contemporáneos —los del siglo XX— no tardó en aparecer en el naciente cine sonoro mexicano. Con *Janitzio*, realizada en 1934 por Carlos Navarro, todavía se mantuvo el tono mistificado y solemne, ciertamente comprometido con la idea del indio víctima de la explotación y la fatalidad. Pero no tardaron en aparecer otras cintas como *La india bonita* (1938) o *La Rosa de Xochimilco* (1938) que poco a poco tendieron a convertir el estereotipo indígena en un fenómeno más cercano al glamour exótico que a la denuncia. El surgimiento del sistema de estrellas en México explotaría este estereotipo hasta el cansancio, con filmes al estilo de *María Candelaria* (1943) o el mismo *Tizoc* (1956), en las que la representación de “lo indio” no podía estar más lejos de las condiciones concretas en las que vivían y viven los indios en México (Pérez Montfort, 2003: 190)

Janitzio tuvo como «influencias fundamentales la plástica de *Tormenta sobre México* de Eisenstein (1933) y los documentales sobre islas polinésicas de W.S. van Dyke-Flaherty, (*Sombras blancas de los mares del sur*, 1928) y F.W. Murnay-Flaherty,

⁴¹ Véase en CINETECA NACIONAL: *Janitzio* [en línea], <https://www.cinetecanacional.net/php/ftPelHist.php?clv=9268> [Consulta: 27/02/2021].

(*Tabú*, 1929-31)» (Ayala Blanco, 1968: 194). Sin embargo, la manera de representar la festividad era distinta a la que había exhibido el director soviético. Mientras en el *Éplogo* de *¡Que viva México!* Eisenstein había reflejado, tanto la cara cruda de la muerte como la azucarada a través de los alfeñiques, los grabados de José Guadalupe Posada y las máscaras, en *Janitzio* se centraba en su escenificación en el cementerio.

Carlos Navarro fue el encargado de dirigir esta película, la única que hizo en la industria mexicana, ya que provenía de una larga trayectoria en el cine de Hollywood (Tuñón, 2016: 72). En esta, debutó como actor Emilio El Indio Fernández, quien posteriormente sería uno de los directores más reconocidos del cine mexicano. Sin embargo, la génesis de la película y la idea de que apareciera la festividad fueron obra del fotógrafo Luis Márquez, que relataba de esta manera su experiencia durante la celebración de Día de Muertos en la isla de Janitzio:

Visité por primera vez la isla de Janitzio en 1923; se celebraba la famosa noche de muertos de la cual no se tenía conocimiento en la ciudad de México. Posteriormente Rafael Saavedra y Carlos González hicieron el Teatro del Murciélagos donde presentaban diversos aspectos típicos de Michoacán; fue así como se conoció en la ciudad la Danza de los Moros, la de los Viejitos, la Noche de Muertos. En 1923 no iban turistas, no se permitía la entrada al panteón; era ceremonia de las mujeres. Al sacerdote lo metían en una barca y lo mandaban a Pátzcuaro y se quedaban ellos en su ceremonia. Comprendí que aquel asunto extraordinario había que fotografiarlo en el cine para darlos a conocer mundialmente (García Riera, 1969: 84)

Uno de los objetivos de la película se resume en la frase de Luis Márquez «había que fotografiarlo en el cine para darlos a conocer mundialmente». En ella encontramos, además, un apoyo para el argumento de nuestra tesis: la del cine como medio para difundir y compartir la tradición.

Janitzio narra la trágica historia de amor de una joven pareja purépecha⁴² de la Isla de Janitzio en el lago de Pátzcuaro, Zirahuén (Emilio Fernández) y Eréndira (María Teresa Orozco). Ambos se enfrentarán, por un lado, a la incompreensión de los suyos, que intentan imponerles una ley ancestral que castiga a aquellos que se entregan a los fuereños, y, por el otro, a la explotación de un mercader corrupto, Manuel Moreno (Gilberto González), que aprovecha su posición de poder, como

⁴² Comunidad indígena que habita principalmente en el Estado de Michoacán.

representante de la pesquera que compra el género a los indígenas, para extorsionar a Eréndira.

Como había sucedido en las secuencias de *¡Que viva México!*, el paisaje adquiere especial relevancia como *locus* de identidad, en este caso representado por el lago de Pátzcuaro y la isla de Janitzio⁴³. La fotografía de Jack Draper fue fundamental «para la conformación de todo un imaginario de los indígenas en relación con el paisaje» (Cuéllar, 2018: 75). Ciertos elementos también adquieren relevancia en este paisaje, las canoas y las redes de mariposa. Estas redes evocan la metáfora del «enmarañamiento cultural» entre los indígenas, los mestizos y a los blancos (Ramey, 2010: 1) y de la libertad. Tal y como apunta Jorge Ayala Blanco,

A través de las imágenes elaboradas y de un ritmo interior muy lento, entramos en contacto con el paraíso primitivo del salvaje rousseauiano que vive en armonía con la naturaleza, pero un paraíso incompleto puesto que existe el tabú y el hombre blanco lo mancilla (1968: 194)

Las primeras escenas, con planos generales (fig.23 y 24), presentan este paisaje utópico, bello y natural donde vive la comunidad indígena, recordando a las tomas de Eisenstein en *Sandunga*, en la que se representaba a la naturaleza y a los indígenas como exóticos y salvajes. Esta idea-estereotipo de «salvaje» no solo se representa a través del paisaje indomable, sino también a través de la virilidad del protagonista y de la comunidad indígena.



Fig.23 © Canoas y redes en el lago Pátzcuaro



Fig.24© El lago de Pátzcuaro

⁴³ Janitzio es la isla más importante del lago de Pátzcuaro. Su nombre en purépecha significa «flor de trigo o maíz». Es un lugar muy conocido por los turistas por la celebración del Día de Muertos.

El significado de pertenencia y de arraigo se formula a través de este paisaje y de las leyes indígenas para salvaguardar la integridad de la comunidad frente al foráneo invasor y explotador. Un discurso adecuado al contexto histórico de producción de la película y que queda plasmado en uno de los primeros diálogos.

Señor Calderón: ¿Qué pasa?

Don Pablo: Usted ve, el derecho de todo pescado del lago de Pátzcuaro pertenece únicamente a la gente de esta isla, a los de Janitzio. Este derecho les fue dado por sus emperadores tarascos mucho antes de que en México fuera conquistado por los españoles. Hasta esta fecha este derecho les es reconocido y si alguien que no sea de esta isla se atreve a pescar tendrá dificultades.

El recurso del diálogo, en el que se explica la cultura de los purépechas, revela este aire documental de la película, y donde queda expuesta la pertenencia de los indígenas a su territorio, su ancestralidad, su ley y su modo de supervivencia: la pesca en el lago de Pátzcuaro.

El constante enfrentamiento entre los indígenas y los forasteros se formula a través de los estereotipos mexicanos, como ya hemos empezado a dilucidar en epígrafes anteriores: el hombre de ciudad (civilización) frente el campesino/indígena (barbarie/salvaje). En efecto, como analiza James Ramey en su artículo *La resonancia de la conquista en Janitzio*

El principal conflicto de la película será la dramatización de la incompatibilidad fundamental de la cultura blanca hegemónica en México con la sociedad indígena idílica de la isla. La película indica que el abuso y la violencia trágica siguen siendo tan inevitables entre los blancos y los indígenas como lo eran entre los conquistadores y las culturas indígenas (2010: 3)

Otro de los tópicos que aparece en la película de Janitzio es el de la mujer entregada y dispuesta a sacrificarse. El cortejo y el amor entre Zirahuen y Eréndira se rompe con la entrada de Manuel Moreno, que desea a Eréndira por encima de todo, encarcela a Zirahuen y hace que finalmente Eréndira se sacrifique, rompiendo la ley purépecha, para salvar a su prometido. Eréndira, sometida a esta ley indígena estricta y misógina, que exige la pureza de sus mujeres, es condenada a pesar de ser inocente.

Sumados a estos elementos, encontramos la figura de la muerte, que se ve representada de dos maneras. Una a través de la reivindicación de la tradición del Día de Muertos como propia, donde los vivos comparten el recuerdo de sus difuntos, y la otra a través de la muerte trágica de la protagonista.

Una de las estrategias fascinantes que emplea la película para representar a la mujer indígena es filmar en estilo documental la famosa ceremonia de la Noche de los Muertos, una manifestación sombría de lo carnavalesco en la cultura indígena de Janitzio. Justo después de tomar la decisión de sacrificarse por Zirahuén, pero antes de irse al exilio con Moreno, Eréndira asiste a la ceremonia de la Noche de los Muertos, lamenta a los muertos, y quizás también a su propia muerte que se acerca, junto a un grupo de mujeres indígenas, no actrices, vestidas en atuendo tradicional. Vemos miles de velas por toda la isla y mujeres con rebozos y niños chiquitos (Ramey, 2010: 4)

La escena del Día de Muertos empieza con el repicar de las campanas de la iglesia invitando a la población a comenzar la velada, durante toda la noche, en el cementerio. Una de las imágenes más icónicas es el plano general en el que se ve todo el panteón iluminado por las velas que decoran las tumbas. Cuando aparecen las mujeres indígenas, vestidas con su atuendo tradicional, sentadas alrededor de las tumbas, y dispuestas a pasar toda la noche esperando el regreso de sus difuntos (fig.25 y 26). Las diferentes tomas de la cámara, que van desde planos generales a los primeros planos, describen de manera visual la cohesión social y comunitaria durante la noche de los Fieles Difuntos. Las tumbas están decoradas con velas y copal. En el «imaginario colectivo, las celebraciones anuales destinadas a los muertos representan de igual manera un momento privilegiado de encuentro no sólo de los hombres con sus antepasados, sino también de los integrantes de la



Fig.25 © Mujeres velando las tumbas

propia comunidad entre ellos» (Romero, 2006: 15). En este caso de las mujeres entre sí. Es un espacio en el que se organiza la concepción cíclica de la vida y la muerte del pensamiento indígena y, de esta forma, se concibe como un espacio propicio para expresarse (*ibíd.*, 2006: 19). Un rito íntimo y matriarcal, cuya

naturaleza cambia durante los años posteriores⁴⁴, en las que no solo participan las mujeres, sino también los hombres. El cementerio se convierte en un lugar de convivio.

En la escena del Día de Muertos, el acompañamiento de la banda sonora recrea una escena íntima y solemne. La canción que suena hace referencia a las



Fig.26 © Mujer y niños indígenas al lado de la tumba

almas y a la salvación de estas durante la víspera de Todos los Santos.

Salgan, salgan, salgan

Ánimas de pena

Que el Rosario Santo

Rompe sus cadenas

Se trata de un canto sacro llamado *A las ánimas benditas* ubicado en el Libro de cantos para difuntos. A pesar de que no hemos podido ubicar con más exactitud esta oración, la música compuesta por Francisco Domínguez acompaña toda la narrativa de la película.

En *Janitzio* la música es fundamental en la presentación del ambiente, la acción y la muerte. Abarcando la época muda y la época sonora, *Janitzio* depende predominantemente de la música para impulsar la narrativa y proporcionar señales ambientales y emocionales adecuadas al espectador. La banda sonora toma el lugar de los diálogos limitados, y por consecuencia, funciona como la partitura del cine silente (Ávila, 2016: 56)

La música a partir del cine sonoro, del que *Janitzio* es una de las primeras muestras, será parte de la recreación de la trama e incluso formará parte de esta simbología de identidad mexicana.

⁴⁴ Queremos añadir que esta tradición, que aún forma parte de Janitzio en la actualidad, se ha convertido en un vaivén de turistas que invaden el cementerio y la isla durante toda la noche.

Eréndira (fig.27) aparece en estas escenas llevando una cruz de flores para decorar la tumba de su madre, buscando con este hecho la redención por la decisión que ha tomado al sacrificarse por su amado. Así nos lo hace saber ella misma cuando se despide de Zirahuén en la cárcel:

Y yo le recé a mi madre y su alma vino a encaminarme. Zirahuén recuerda que todo el cariño de mi corazón será tuyo para siempre.

De esta manera, Eréndira nos recuerda que la creencia del Día de Muertos es que las almas de los difuntos regresan para visitar a los vivos en sus tumbas. Por eso, para la mayoría de las comunidades indígenas de hoy en día, el cementerio sigue siendo el lugar de esta celebración.



Finalmente, a pesar de que Zirahuén es liberado de la prisión y Eréndira es inocente, el destino de los protagonistas está sellado. Según la ley ancestral, Eréndira ha traicionado a la comunidad y es apedreada hasta la muerte.

Fig.27 © Eréndira en la tumba de su madre

A modo de síntesis, la película de *Janitzio* relata el modo de vida de una comunidad indígena en el que la festividad del Día de Muertos es una de las celebraciones anuales más representativas. A través de este film se pone en valor la tradición como parte de la identidad de esta comunidad purépecha, dándola a conocer e incluyéndola con un especial protagonismo en la narrativa de la película. La fotografía de Jack Draper, con las velas iluminando el panteón, y la aparición de mujeres indígenas sin que sean actrices, dan un carácter íntimo y significativo a la celebración y a su descripción sobre cómo se desarrollaba en las comunidades.

Como hemos visto, tanto en *¡Que viva México!* como en *Janitzio* se ensalza la representación de la festividad como un elemento significativo del pasado indígena que pervive. Su aparición en ambas películas denota que es introducido, no solo en el cine nacional, sino que también en el ámbito internacional, como icono representativo de México. A partir de este momento, la festividad forma parte de

una simbología nacional que seguirá desarrollándose en el cine de los años cuarenta y cincuenta.

Las películas de las décadas posteriores, como *Maclovía* (1948) o *Macario* (1949), entre otras, no se podrían entender sin la aparición de la festividad en *¡Que viva México!* y *Janitzio*, tanto a nivel técnico como estético y narrativo.

4.2 La década de los cuarenta y la utópica época de oro

La reducción de la competencia exterior como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y del apoyo económico de Estados Unidos, ya que México se había declarado su aliado contra el Eje, puso en una posición muy ventajosa a las producciones mexicanas producidas en la primera etapa de los años cuarenta (1941-1945). Fue una época de estabilidad política y de crecimiento industrial sin comparación para el cine mexicano. México, sin la competencia del cine argentino y el español, y la disminución de la producción del cine estadounidense, se posiciona en Latinoamérica como el mayor proveedor de la industria cinematográfica. Este incremento de producciones hizo que se dieran las óptimas condiciones para el surgimiento de la llamada «época de oro»⁴⁵. En este mismo contexto se construyeron los Estudios Churubusco y la empresa y productora Cinematográfica Latinoamericana (CLASA Films Mundiales). El aumento de las películas condujo a un crecimiento de las distintas asociaciones sindicalistas que, si en la década pasada se había concentrado en los trabajadores de la vieja UTECM, ahora era convertido en el STIC, Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica. También, apareció la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas de México y los primeros premios Ariel celebrados en 1944 (Viñas, 1987: 106).

La diversificación de productoras y estudios, de organismos y asociaciones relacionados con este tejido cinematográfico fue consecuencia de este contexto de bienestar político, cultural y social. En esta infraestructura compleja, el Estado asumió el papel de proteger, a través de sus políticas, este cine nacional. De esta manera se siguió con el decreto aprobado por Cárdenas que obligaba a estrenar una película mexicana por mes en cada sala (*ibid*, 1987: 95). Durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho, de 1940 a 1946, se creó el Banco Cinematográfico que otorgaba una serie de créditos y financiación a las producciones mexicanas.

En cuanto a los géneros de este primer periodo, se repitieron los que habían funcionado en las dos décadas anteriores. Estos habían conectado con el espectador

⁴⁵Como hemos visto anteriormente, se trata de un término historiográfico acuñado con posterioridad, y con una discrepancia cronológica. Sin embargo, lo incluimos en este periodo, que es el que más se ha consensuado.

y aprovecharon este rendimiento para aumentar su producción e incorporar nuevas estrellas mexicanas. De esta manera se consolidaron muchas de las actrices y actores mexicanos que habían debutado en la década anterior o que se impusieron como figuras incontestables en esta década de los cuarenta. Entre ellos destacamos a María Félix, Arturo de Córdova, Jorge Negrete, Dolores del Río, Pedro Infante y Mario Moreno, con su personaje Cantinflas. En esta época debutaron nuevos directores mexicanos como Julio Bracho, Emilio Fernández, Roberto Gavaldón o Joaquín Pardavé, entre otros. Además se consolidaron directores como Juan Bustillo de Oro, Fernando de Fuentes, Contreras Torres, Raúl de Anda y Alejandro Galindo (García Riera, 1985: 146)

La comedia ranchera repetía el estereotipo del macho mexicano, y, por tanto, de la exaltación machista, de las convenciones genéricas que ensalzaban el nacionalismo mexicano con el orgullo patriótico, los paisajes nacionales y la música, donde se comienza a destacar una de las figuras más representativas y estereotipadas de los símbolos mexicanos: el *charro*. Este arquetipo fue reforzado por las canciones, tal y como vemos a continuación a modo de ejemplo, con la canción *Yo soy mexicano* compuesta por Ernesto Cortázar y Manuel Esperón cantada por Jorge Negrete en la película *El peñon de las ánimas* (Miguel Zacarias, 1942):

Yo soy mexicano, mi tierra es bravía,
palabra de macho que no hay otra tierra
más linda y más brava que la tierra mía.
Yo soy mexicano y orgullo lo tengo,
nacé despreciando la vida y la muerte.

Una de las figuras, por excelencia, de este estereotipo fue encarnada, precisamente, por Jorge Negrete en películas *¡Ay, Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941) o *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1944) o *El ahijado de la muerte* (Norman Foster, 1946). Para explotar aún más esta figura arquetipo del macho mexicano, aparecerían otros actores representativos como Luis Aguilar y Pedro Infante. Sin embargo, Pedro Infante también sería una de las figuras representativas del melodrama urbano con la película que le colocó en el estrellato,

Nosotros los pobres (Ismael Rodríguez, 1947). A finales de los años cuarenta, la comedia ranchera experimentó una modificación que haría que todavía estuviera muy presente hasta fines de los cincuenta. Este cambio se trataba del ciclo de la camaradería masculina que se instauró en esta década, de la misma manera que la introducción del color en sus películas. Destaca *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1947) donde se dio un nuevo empuje a la comedia ranchera revisando los estereotipos que la habían formado. Sin embargo, hay que apuntar que la temática alrededor del ámbito urbano tuvo gran importancia durante la década de los años cuarenta, a través de géneros como la comedia urbana o el melodrama urbano. Mientras, las películas ambientadas en el espacio rural disminuyeron.

	1937 a 1940	1941	1942	1943	1944	1945
Películas urbanas	57%	76%	68%	68%	69%	71%
Películas rurales	43%	24%	32%	32%	31%	29%

Fuente: García Riera (1985: 128)

La comedia urbana fue uno de los géneros más destacados que encontró su fórmula de éxito, tal y como habíamos visto, con el personaje creado por Mario Moreno Cantinflas. Junto a esta figura también destacaron personajes picarescos que incrementaron la figura-tipo del *pelado* como Manuel Medel, en *La vida inútil de Pito Pérez* (Miguel Contreras Torres, 1943) o Joaquín Pardavé. Consideramos que fueron de especial importancia a finales de los años cuarenta los cómicos Antonio Espino Clavillazo, Adalberto Martínez *Resortes* y Germán Valdés Tin Tan, que le dio el reconocimiento en pantalla la película *El rey del barrio* (Gilberto Martínez Solares, 1949). La representación de la comedia urbana, no fue solo encarnada por figuras masculinas, también tendría especial relevancia la actriz Mapy Cortés, en película como *Amor de una vida* (Miguel Morayta, 1945) o *El sexo fuerte* (Emilio Gómez Muriel, 1945).

De esta época también destacan las películas del debutante director, Emilio Indio Fernández, que había debutado como actor protagonista en *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934). Junto a un equipo formado por Gabriel Figueroa, unos de los

fotógrafos más importantes de estas décadas, el argumentista Mauricio Magdaleno, la actriz Dolores del Río y el actor Pedro Armendáriz, dirigió cuatro películas: *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944) y *Bugambilia* (1944) (García Riera, 1985: 143). El melodrama *Flor Silvestre*, alcanzó un gran prestigio internacional, con un claro trasfondo de la Revolución Mexicana y con influencia artística de Eisenstein y los muralistas. Por otro lado, *María Candelaria*, destaca por su acercamiento al nacionalismo indigenista, más utópico que real, en el que se nota la clara influencia de *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934). Con esta misma temática indígena y del mismo director encontramos a *Maclovía* (1948), en la que una vez más, Emilio Fernández hacía una versión de la película de Carlos Navarro.

En 1945, la Segunda Guerra Mundial finalizó y la hegemonía que había tenido hasta este momento el cine mexicano disminuyó. Sin embargo, siguió teniendo un enorme mercado en América Latina hasta los años sesenta. En este segundo periodo de los años cuarenta (1945-1950) la competencia del cine de Hollywood regresaba con nuevas energías para reconquistar el mercado creando una red de distribuidoras y de un circuito de exhibiciones para las películas norteamericanas. Esta red, en México, llevaría al monopolio del estadounidense William O. Jenkins a controlar la red de cines del país. Como contrapartida, el Estado intentó contrarrestar el monopolio creando la Comisión Estatal de Cinematografía para ayudar a la industria nacional mexicana.

Durante este período, a raíz de los malos entendidos y las luchas internas del propio sindicato STIC, creado en 1945, se formó un nuevo grupo sindical, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

En 1946 ganó la presidencia Miguel Alemán (1946-1952), el primer gobierno civil después de la Revolución Mexicana. A pesar de la crisis económica, ya que las ayudas se redirigieron a reconstruir Europa después de la Segunda Guerra Mundial (plan Marshall), la industria mexicana siguió gracias a la iniciativa privada. En 1946 se creó el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

En este período destacan películas como *¡Esquina, bajan!* y *¡Hay lugar para... dos!* de Alejandro Galindo, así como *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro* de Ismael Rodríguez. Mientras que Rodríguez tuvo una mirada estereotípica

del proletariado de la ciudad, Galindo observó e insinuó los problemas de la ciudad llevando hacia la madurez al cine urbano (Viñas, 1987: 151). Sin embargo, la película por antonomasia que cambió el cine urbano fue *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. Una visión descarnada de aquellos niños de un suburbio de la ciudad, olvidados por la sociedad. Sin ser una película documental, Buñuel mostró la ciudad y la observó de un modo distinto al que se había hecho hasta entonces. El propio director declaraba «para mí lo sentimental es inmoral. Odio las dulcificaciones de la pobreza» (Monsiváis, 2009: 1062).

El cine independiente vio la luz en este periodo. Es necesario remarcar su aparición, porque en las épocas posteriores tendría gran importancia en el debut de nuevos directores y de nuevas creaciones. En 1948 el Instituto Francés de América Latina fundó el Cine Club México, del que surgió el movimiento de cine independiente y experimental *Cine Club México*, precursor del grupo de críticos *Nuevo Cine* que surgiría durante los años sesenta.

Hemos esbozado el contexto cinematográfico que creemos relevante de los años cuarenta para posteriormente analizar tres películas de este período: *El ahijado de la Muerte* (Norman Foster, 1946), *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), *Maclovía* (Emilio Fernández, 1948). En estas tres películas de finales de la década de los años cuarenta aparece la festividad del Día de Muertos des del cementerio con la diferencia de la ubicación geográfica: unas en el ámbito rural y la otra en el ámbito urbano.

4.2.1 *El ahijado de la muerte* (1946)

El *ahijado de la muerte* es una película de Norman Foster basada en un guion de Luis Alcoriza y Janet Alcoriza. Foster era un estadounidense que estuvo afincado en México entre 1943 y 1945, y que llegó a integrarse por completo en la industria cinematográfica del país. En México realizó cinco films, de los cuales destacaron *Santa* y *La hora de la verdad* (Ramírez, 1992: 85). *El ahijado de la muerte* también forma parte de esta producción.

La película se basó en dos cuentos recopilados por los hermanos Grimm titulados *El ahijado de la muerte* y *La muerte madrina* (Arjona, 2013: 171). En este caso, a diferencia de la película de *Macario* (1959) que analizaremos más adelante, el inicio concuerda con la historia del cuento de los hermanos Grimm. En los cuentos, el padre va en busca de padrinos para su hijo y, durante el trayecto, se encuentra con Dios, el Diablo y la Muerte. En la película, el padre va a buscar una madrina para su hijo pero, en vez de tropezarse con Dios y el Diablo, lo hace con una dama rica que funciona como metáfora de Satanás al estar estrechamente unida a los placeres y a las riquezas, y después con una dama pobre, una alusión a Dios por su voluntad y amor, pero nada material. Sí se mantiene el encuentro con la Muerte.

El ahijado de la muerte, ubicada en la época porfiriana, relata la historia de Pedro (Jorge Negrete), un caporal enamorado de la hermana del patrón, Marina (Rita Conde). Pedro, por su carácter rebelde y altivo es perseguido por el patrón, pero gracias a que su padre hizo un trato con la Muerte para que fuera su ahijado, tiene un organismo invulnerable que lo salvará de cualquier peligro.

Es un melodrama rural en el que se presenta la rivalidad entre el patrón y el peón de una hacienda. Esta característica de confrontación también la observamos en el episodio que filmó Eisenstein llamado *Magüey*, aunque en este caso que ahora estudiamos sigue el esquema narrativo que habían instaurado las comedias rancheras. Esta rivalidad formaba parte de los estereotipos creados durante los años treinta a través de los géneros, el rico y el pobre, el que tiene tierras y el que las trabaja, que perduraron en los modelos de los años cuarenta. El paisaje, el pueblo y la hacienda tienen un protagonismo contextual, en el que se incorporan como elementos significativos la Revolución Mexicana y la festividad del Día de Muertos.

Todos estos elementos contribuyen a otorgar a la idea de la muerte una especial relevancia en la narrativa de la película.

Desde nuestro punto de vista, es de especial relevancia explicar los diferentes elementos utilizados para enmarcar el Día de Muertos: los diálogos, el cementerio como *locus*, el altar y la personificación de la muerte. En esta película, por primera vez, vemos la representación del altar u ofrenda. La celebración transcurrida en el panteón congrega a hombres y a mujeres, a diferencia de la ceremonia que se reflejaba en *Janitzio* (1934) en la que solo participaban las mujeres. De igual manera, el cementerio representa un *locus* de referencia de la tradición.

Antes de seguir con las secuencias dedicadas a nuestra área de estudio, es conveniente apuntar la importancia de la fiesta. En este caso, de la fiesta que se prepara en la hacienda para la llegada del nuevo patrón, Julio del Castillo. La fiesta, tal y como veíamos en *¡Que viva México!*, actúa como elemento cohesionador entre la población y las distintas clases sociales, entre peones y patronos. A través de la música, el baile y el alcohol, se crea comunidad. La música, como referente de identidad, se muestra en esta fiesta a través del duelo de canciones entre Pedro, vestido de *charro*, y la banda que ameniza la celebración. Fue una manera de lucir a uno de los actores y cantantes más importantes del cine mexicano, Jorge Negrete (Pedro). La canción también tiene especial relevancia a la hora de contextualizar la importancia de la muerte en la trama de la película.

Soy ahijado de la muerte
que respeta mi valor
la llorona me divierte
con su canto de dolor
Soy alegre por herencia
pues nací en un carnaval⁴⁶
y sostengo mi creencia

⁴⁶ Aquí se puede referir al Día de Muertos, como había sucedido con Eisenstein al describir la escena como el carnaval de calaveras o del Día de Muertos.

de ser hombre muy cabal

Por eso será

que vivo cantando,

la muerte buscando

sin poderla hallar⁴⁷.

A continuación, vamos a analizar algunas escenas en las que aparece la iconografía relativa al Día de Muertos para ver cómo se representa. Podemos decir que la alusión a la tradición se hace en tres momentos distintos cronológicamente hablando. El primero de ellos lo encontramos al inicio de la película, donde un Pedro anciano cuenta su historia; el segundo comienza cuando el padre de Pedro, Dionisio, va al cementerio durante el Día de Muertos para buscar una madrina para su hijo; y el tercero, donde se centra la trama de la película, relata la historia de un Pedro joven.

En los créditos de presentación nos encontramos con la aparición del panteón lleno de velas, decorado para la celebración del Día de Muertos. De este modo, desde el primer momento, nos indica el icono de referencia de la festividad. Encontraremos el *locus* del cementerio en tres ocasiones: la primera en los créditos, como ya hemos visto, y la escena de los revolucionarios (que se repetirá al final de la película); la segunda cuando Dionisio busca a la madrina de su hijo; y la tercera, y última, cuando muere Dionisio a manos de los hacendados.



Fig.28 © Revolucionarios alrededor de la fogata

En la siguiente escena, aparece un grupo de revolucionarios (fig.28) alrededor de una fogata ubicada en un cementerio, reconocible por las cruces que se encuentran en las tumbas. En esta escena, la introducción del estereotipo de los revolucionarios, con el atuendo de *charro*, el rifle y los cartuchos entrecruzados en

⁴⁷ La canción sigue con más estrofas, pero hemos puesto las más representativas y las que nos interesaba por el contexto. El título de la canción es *El ahijado de la muerte* cantada por Jorge Negrete. La música es de Manuel Esperón y la letra de Ernesto Cortázar.

el pecho, nos permite visualizar los iconos y símbolos de los años treinta y cuarenta que utiliza la película. Debemos destacar que la película inicia y acaba con la alusión a la Revolución Mexicana.

La voz en *off* es la de un anciano, encargado de situar la historia en el Día de Muertos y en el mismo camposanto que el espectador ve en pantalla. Dionisio, el padre del protagonista, necesita buscar a unos padrinos que hagan prosperar la vida de su hijo. De esta manera, se introducen una serie de secuencias en las que aparece la gente del pueblo dirigiéndose al cementerio con flores y comida. A través de un travelling que sigue al personaje de Dionisio (fig.29), podemos observar la disposición de las decoraciones florales, a las personas sentadas alrededor de las tumbas de sus seres queridos para velarlos durante esta víspera, las velas que iluminan el cementerio y a los niños que pasean por este pidiendo su calavera de dulces. Como parte de este ritual de celebración, el alcohol tiene un papel relevante en la cohesión social, al compartirse con los vivos para recordar a los muertos. Por eso, Dionisio irá bebiendo durante toda la secuencia, mientras va velando la tumba de su padre fallecido (fig.30). La cámara gira alrededor del personaje y se acerca, en un plano detalle subjetivo que representa el estado etílico en el que se encuentra Dionisio, a la botella, a través de la cual vemos borroso y difuminado. Toda esta escena parece un espejismo onírico en el que también aparecen niños con máscaras de calavera que recuerdan a las imágenes que veíamos en *¡Que Viva México!* (fig.31).



Fig.29 ©Dionisio caminando por el panteón en el Día de Muertos



Fig.30 © Dionisio en la tumba de su padre



Fig.31 © Dionisio y niños con máscaras de calavera

El diálogo que tiene el personaje con las mujeres que se le aparecen ofreciéndose como madrinas de su hijo, muestran la influencia de los cuentos de los hermanos Grimm que, como veíamos, tuvo la película.

Dama elegante: Yo seré la madrina de tu hijo. Yo le daré todo lo que el dinero puede comprar.

Dionisio: Los ricos son duros con los pobres y primero nos quitan lo nuestro que darnoslo⁴⁸ de ellos. No patrona, más cuentos no.

Dama elegante: Entonces, no me aceptas.

Dionisio: De al tiro no, patroncita, mejor córtese.

Dama elegante: Borracho inmundo —se escuchan con eco estas palabras—.

Mujer pobre: Yo seré la madrina de tu hijo. Soy tan pobre como tú, pero cariño si puedo darle.

Dionisio: Tú eres una buena mujer, pero yo tengo que mirar por mi criatura. Los pobres tenemos corazón, pero no podemos ayudarnos. Gracias por la voluntad.

Mujer pobre: Que haiga suerte⁴⁹ pues —se escuchan con eco otra vez estas palabras—.

⁴⁸ Se refiere a que siempre les quitan y nunca les dan dinero

⁴⁹ A lo largo del diálogo hay expresiones incorrectas que así se han transcrito en este análisis. La película muestra la forma de expresarse de la población mexicana.

Muerte: ¿Tampoco esta te cuadra? Lárguense, ándele, sáquense, sáquense, sáquense —dirigiéndose a los niños con las máscaras de calavera que estaban detrás de Dionisio— ya no le buigas⁵⁰ yo seré la madrina.

Dionisio: ¿Usted?

Muerte: Sí, yo. Soy más poderosa que los ricos y tan buena como los pobres, trato a todos igual.

Dionisio: Oitelas, pues ¿quién es usted?

Muerte: La muerte

Dionisio: ¿No me diga? Sáquese, sáquese.

Muerte: Oh, no seas pelado. Soy tu amiga.

Dionisio: Vaya amiga, te llevaste a mis otros hijos.

Muerte: Pues sí, al final me llevo a todo el mundo.

Dionisio: Eres remala gente.

Muerte: Ahhh, que atontao eres. No sabes que yo seco las lágrimas, paro el hambre, soy el fin del dolor y la miseria. ¿Y todavía me llamas «mala»?

Dionisio: Es verdad. Eres lo único que nos queda a los pobres.

Muerte: Entonces, trato hecho.

Dionisio: Por mi sí, pero ¿y mi vieja?

Muerte: Tu vieja, acabo de platicar con ella y sí le entra. Hecho. Yo cuidaré del chamaco ¿eh? Nos vemos compadre.

En este caso, la tradición actúa como trasfondo de la historia, a través de la escenificación de los elementos que la componen: el panteón, la decoración de las tumbas, las familias velando a sus difuntos, los niños con las máscaras de calavera y la personificación de la muerte. Esta personificación no la volveremos a encontrar

⁵⁰ Expresión coloquial, para manifestar, que se busca algo, como decir «no le buigas tres pies al gato», «Buigas», significa también la búsqueda de algo inexistente. Usado en México. Extraído del Diccionario abierto y colaborativo de español <https://www.significadode.org/buiga.htm> [consultado 14/08/2020]

relacionada con la festividad hasta *Macario* (1959), quizás porque ambas historias tienen influencias similares.

La última escena que encontramos el cementerio de la hacienda transcurre al final de la película. De nuevo está iluminado por las velas que se encuentran al lado de las tumbas. Vemos también la distinción de las tumbas destinadas a los peones, que solo se distinguen por tener una cruz en el suelo, mientras que la de los patrones es más bien un mausoleo con esculturas de ángeles y decorado con dos inmensas coronas de flores (fig.32). En el panteón se vuelven a ver las cruces, a la gente velando a sus muertos y a los niños comiendo sus calaveras de azúcar (fig.33 y 34).



Fig.32 © Mausoleo de los patrones



Fig.33 © Niños comiendo su calavera de azúcar



Fig.34 © Cementerio en el Día de Muertos

Como hemos visto, la personificación de la muerte aparecía en un primer momento para ofrecerse como madrina del protagonista, Pedro. Sin embargo, sus apariciones se producen un par de veces más: una en casa de Dionisio, cuando este

ha ayudado a escapar a su hijo para explicarle que ella, tal y como acordaron, protege a su ahijado ante las adversidades.

Muerte: ¿Quiubo compadrito? Aquí me tiene.

Dionisio: ¿Ya vienes por mí?

Muerte: No, vine por el pelao ese que se echó al pico⁵¹ mi ahijao. Así mucho que no he tenido tiempo ni pa rascarme.

Dionisio: Dame un trago que se me enchinó el cuerpo. Chihuahua qué tragadero. ¿Ya viste cómo salvé al muchacho?

Muerte: Ay tú, y ¿yo qué?

Dionisio: ¿Tú?

Muerte: Claro, ¿quién distanció a los guardias para que no le atinaran? ¿Fuiste tú tarugo?

Dionisio: No, no.

Muerte: Pues entonces, ¿qué alegas?

Dionisio: Nomás quiero pedirte lo de siempre, que me lo cuides mucho.

Finalmente, su última aparición es cuando Dionisio, que se encuentra en el cementerio durante otra víspera del Día de Muertos, muere a manos del patrón por proteger a su hijo:

Muerte: Aquí me tienes compadre

Dionisio: ¿Ya me toca?

Muerte: Ni modo

Dionisio: ¿Ya mero?

Muerte: Al ratito, nomás que vengan esos.

⁵¹ Echarse al pico significa matar. Extraído del Diccionario breve de mexicanismos de Guido Gómez de Silva <https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva> [consultado 22/03/2021]

La Muerte (fig.35) aparece como conciencia, pero también como consejera y protectora. Es representada con su guadaña y su caballo blanco, que acompaña a su compadre Dionisio, ya muerto, con sus seres queridos. Pensamos que la interacción de esta con los personajes crea un vínculo especial en el relato, que gira, alrededor de este tema.



Fig.35 © La muerte con la guadaña y el caballo blanco

La última aparición de la Muerte es a través de su voz en *off* dirigida a Pedro:

Muerte: Ay, andas por el mismo camino de tu jefe, a él también le asustaba la verdad. ¿Qué pasó? ¿Perdiste la confianza en ti? Y perdiste a Marina ¿no? Mañana se irá y tú te quedarás solo y rabiando porque antes pensabas en mí como en una amiga y ahora me tienes miedo. Te asusta la idea de morir y crees que no puedes vivir sin ella. Por eso bebes para huir de ti mismo, pero al destino naide⁵² se le escapa y tu seguirás el tuyo. Ay si, ni modo de ayudarte; soy tu madrina, pero también soy madrina de todo el mundo.

Encontramos otras dos escenas relacionadas con la tradición del Día de Muertos: el altar u ofrenda y, de nuevo, el cementerio durante la víspera de este día. La primera de estas escenas aparece una vez Pedro ha escapado y se une a los bandidos para asaltar un carro de plata de don Julio. Es de noche, se disponen a robar y uno de los hombres que custodian el carro, al escuchar cantar un ave nocturna dice: «cuando el tecolote canta...»⁵³. El diálogo de los bandidos al Día de Muertos:

Bandido 1: ¿Y tú qué haces enano?

Bandido 2: ¿No lo ves nahual? Es el Día de los Muertos y le estoy poniendo una velita a los nuestros.

⁵² Forma coloquial de decir nadie.

⁵³ El refrán completo dice “cuando el tecolote canta, el indio muere”. Muestra la creencia de que estas aves anuncian la muerte y las desgracias. Encontramos en este refrán otra de las múltiples referencias a la muerte

Bandido 1: ¿A cuáles?

Bandido 2: ¿Cómo que a cuáles? Pues a los que hemos petateao.

Bandido 1: ¿A los que hemos qué?

Bandido 2: Bueno, a los que han petateado ustedes

Bandido 1: Ahhh.

José: Y pensar que esta noche irán todos al camposanto de la hacienda. ¿Te acuerdas cuando chamaco, aquella noche que apareciste como espanto? —se ríe— qué susto se llevaron. Me gustaría volver allá esta noche, a ver a mi mujer y a la criatura, aunque fuera nomás de lejos.

Pedro: Yo también tengo alguien a quién ver. Vente, vamos juntos.

Cuando Pedro regresa a su casa a escondidas ve que su padre, Dionisio, ha hecho un altar pequeño (fig36). En él se pueden ver pequeños esqueletos vestidos de charro, una calavera de chocolate o azúcar, varias velas que iluminan la ofrenda y, en el fondo, el estandarte de la Virgen de Guadalupe, un plato de mole, tamales, pan y una botella de alcohol. Los altares



Fig.36 © Altar del Día de Muertos

domésticos como este, al igual que el cementerio, son una parte importante de la expresión de la festividad. La ofrenda se hace para honrar a los difuntos de la familia y se suele poner la comida que les gustaba, una imagen religiosa (en este caso la virgen de Guadalupe) y algunos de los objetos que utilizaban los difuntos.

Como decíamos, la película cierra como empieza, en la misma escena donde los revolucionarios que se encuentran en el cementerio acaban de escuchar la historia del anciano, que es Pedro. Uno de los revolucionarios se levanta y dice: «ahora empieza la nuestra», refiriéndose a su historia, la de la Revolución Mexicana, cerrando la escena con la canción *La valentina* y el caballo blanco de la muerte cabalgando tras ellos.

A modo de síntesis, podemos decir que en esta película se recurre a símbolos identitarios que se asentaron en los años cuarenta como la Revolución, el Día de Muertos y el mundo charro. Está claro que, en esta película, el trasfondo de la festividad y toda la relación con la muerte son mucho más relevantes de lo que hemos visto hasta este momento. En esta película, la muerte también es un hilo conductor de la historia, como sucedía en *¡Que viva México!*, aunque la manera de mostrarlo es distinta. En *¡Que viva México!* se reflexionaba sobre la vida y la muerte, entre esta muerte violenta y esta muerte irónica y burlesca. En el caso de *El ahijado de la muerte*, el cementerio se muestra al modo tradicional, como sucedía en *Janitzio*, aunque además la muerte se personifica creando un vínculo emocional con los personajes.

4.2.2 *Nosotros los pobres* (1947)

En los años cuarenta aparecieron una serie de películas, como *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez y *¡Esquina, bajan!* (1948) o *¡Hay lugar para... dos!* (1949) de Alejandro Galindo, que constituyeron las bases del género urbano de la Ciudad de México (Ayala Blanco, 1968: 113, Viñas, 1987: 149, Obscura, 2016: 180). Este cine urbano mostraba un modo de vida, el de aquella población que había emigrado de manera forzosa de las zonas rurales a las zonas urbanas buscando trabajo en el sector industrial, que había experimentado un enorme impulso durante el mandato de Miguel Alemán (1946-1956).

Nosotros los pobres fue dirigida por Ismael Rodríguez y producida por él mismo y sus hermanos (Producciones Rodríguez Hermanos). Obtuvo tal grado de éxito, que fue record en taquilla. En la actualidad, sigue siendo una de las películas más populares e icónicas de la cinematografía mexicana. La película, forma parte de una trilogía filmada entre 1947 y 1952 compuesta por *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952). El actor Pedro Infante, que encarnaba a Pepe el Toro, se consagró en estas películas como uno de los mejores actores de México. De esta manera pasó a formar parte de la «la trilogía suprema de México» (Monsiváis, 2017: 254), junto a *Cantinflas* y Agustín Lara.

Las películas de Rodríguez hicieron que ganara la fama de cineasta popular, y que creara una mirada estereotipada del proletariado de la ciudad. Por otra parte, el director Alejandro Galindo fue un cronista fílmico de la ciudad, que observó e insinuó los problemas de esta urbe llevando hacia la madurez al cine urbano (Viñas, 1987: 149-151). Como apunte, compartimos el enfoque de Siboney Obscura al considerar a los films como resultado de una creatividad colectiva (2016: 178). Por lo tanto, *Nosotros los pobres* al igual que las otras películas son fruto de esta creatividad colectiva, alejada de las teorías del autor que solo se centran en alabar la individualidad del director.

De regreso al filme, *Nosotros los pobres*

Resume la idea de espectáculo híbrido (literario-teatral-cinematográfico) [...]. En él se mantienen las convenciones del cine clásico, que va de plano general a primer plano, y el objetivo de mantener al espectador espacial y temporalmente orientado,

a partir de una lógica de causa y efecto. Se trata de una narración omnisciente lineal, que combina elementos de varios géneros: tragicomedia moralizante, cine musical, melodrama familiar y cine negro (Obscura, 2015: 45).

Algunos de los personajes recreados en la película fueron extraídos del teatro y la radio, como la Guayaba, la Tostada, el Planillas y Topillos. La vida de estos personajes se ve representada en los espacios de acción como la vecindad, la ciudad y la cárcel. La película recrea una visión estereotipada de la pobreza, a través de los personajes y del lenguaje, aportando frases en el guion, como, por ejemplo, «los pobres son felices porque tienen amor».

Ligado a esta idea, como habíamos visto en *El ahijado de la muerte*, en la que se mostraban, a través del género del melodrama rural, las condiciones de pobreza de algunos peones de las haciendas del periodo porfiriano. En *Nosotros los pobres*, este melodrama urbano muestra la pobreza existente en Ciudad de México. La visión de la pobreza que nos relata Rodríguez es una fantasía utópica, ingenua y estereotipada, aunque, curiosamente, conectó con el espectador. El propio director mostraba «su realidad» en los créditos iniciales:

En esta historia, ustedes encontrarán frases crudas, expresiones descarnadas, situaciones audaces... Pero me acojo al amplio criterio de ustedes, pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres —existentes en toda gran urbe— en donde, al lado de los siete pecados capitales, florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos: ¡el de la pobreza!

Habitantes de arrabal... en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna, la sal que muchas veces falta a su mesa.

A todas estas gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es el haber nacido pobres... va mi esfuerzo.

Ismael Rodríguez⁵⁴

Desde nuestro punto de vista, como parte de la construcción del simbolismo estereotipado al que apelamos, aparece la festividad del Día de Muertos. Esta se ve representada a través del cementerio urbano de la Ciudad de México. El cementerio,

⁵⁴ Minuto 00:02:10

a diferencia de como se mostraba en *Janitzio* y *El ahijado de la muerte*, ubicado en el mundo rural, se representa en el mundo urbano. Por lo tanto, nos detendremos a analizar como se representa este panteón en el ámbito urbano.

Nosotros los pobres narra la historia de Pepe el Toro (Pedro Infante) y su enamorada, La Chorreada (Blanca Estela Pavón), quienes deben vencer varios obstáculos sociales y familiares para seguir con su amor.

Queremos destacar, de nuevo, la música como elemento relevante para contar la historia. Las canciones de Manuel Esperón y las letras de Pedro de Urdimalas dieron grandes éxitos de audiencia con *Amorcito corazón*, *Ni hablar mujer* o *En el pobre es borrachera*. Desde el inicio, mientras los personajes cantan, se presentan el barrio, y a sus diferentes habitantes: el lechero, el panadero, el carpintero, los vendedores de la calle, los músicos..., así como los *clichés*: las borrachas, los vagos, las prostitutas, etc. consustanciales con la ciudad, que se muestran para que el público los reconozca. A través de los primeros planos de dos personajes, se nos presentan los protagonistas de esta historia: Pepe el Toro y Celia alias, La Chorreada o la Romántica. Pepe el Toro representa el arquetipo referencial del macho mexicano urbano «quien concentra los rasgos patriarcales del hombre de familia de la época: es proveedor, guardián de la honra familiar y seductor potencial» (Obscura, 2016: 194)

Otra de las características de la película es el lenguaje, igual que hemos visto en *El ahijado de la muerte*. En *Nosotros los pobres*, el tono y el coloquialismo son referentes de la manera de hablar de la Ciudad de México al igual que el chiflido⁵⁵ y las frases, que se introducen a lo largo de la película en la parte trasera de los camiones,

que indirectamente refuerzan, mediante la risa que se genera en el espectador, el orden desigual de la estructura social, pues funcionan como una guía ideológica para dar sentido a los sucesos, esencialmente aceptándolos, pues nunca son frases críticas: “¿A qué sabe? (irónica; 1:07:39); “Humo en el mofle” (solidaria; 1:16:08); “No llores corazón” (empática; 1:28:24); “A ver que sale” (de aliento; 1:50:11); “Se

⁵⁵ Normalmente los chiflidos tienen connotación sexual; en este caso Ismael Rodríguez, los utiliza como si de un lenguaje amoroso y secreto se tratara que utilizan los dos protagonistas para comunicarse de una casa a otra.

sufre, pero se aprende” (conformista; 2:03:10). Esos letreros condensan elementos del imaginario popular que son incorporados lúdicamente a la narración, dando el tono cómico a situaciones de gran dramatismo, como una pausa para el espectador, ya que usualmente aparecen al final de una secuencia melodramática, pero también son vectores de ideología (Obscura, 2016: 195).

El texto, como parte de este lenguaje, proyecta una serie de imágenes sobre las actitudes de los personajes.

Como mencionamos anteriormente, la aparición de la festividad del Día de Muertos se centra en dos momentos concretos que transcurren en el cementerio. Sin embargo, antes de la primera aparición del panteón, podemos observar varias referencias a la tradición.

Pepe el Toro, que es carpintero, está realizando uno de sus encargos, una cruz para el Día de Muertos. Una de las referencias es la de don Juan Tenorio, utilizada para llamar seductor a Pepe el Toro, interesante en cuanto se refiere a la obra de teatro que es representada durante estos días. Otro de los referentes es la emoción de Chachita, la hija de Pepe el Toro, al querer llevar un ramo de rosas a la tumba de su madre. De esta manera, se



Fig.37 © Vista aérea del mercado

nos presenta la primera secuencia en la que se muestra la representación cinematográfica de la celebración con una vista aérea del mercado de los días de difuntos (fig.37)⁵⁶, donde se pueden adquirir aquellos elementos decorativos, como velas y flores, que se necesitan para adornar las tumbas. La descripción del cementerio se hace con mimo y detenimiento para ubicar al espectador. En la entrada del panteón, en un plano detalle, aparece un arco decorado con flores (fig.38). Queremos apuntar que, a diferencia del cementerio que se veía en *Janitzio* o *El ahijado de la muerte*, se trata de un espacio mucho más grande, acorde con la ciudad, alejado del ambiente íntimo que ofrecía el espacio rural. También encontramos las diferencias sociales a través de las tumbas, como ya apuntábamos en *El ahijado de la muerte*, donde se podían discernir las tumbas de los patrones de

⁵⁶ Minuto 00:31:03

las tumbas de los peones. En *Nosotros los pobres* la distinción es mucho más acusada, ya que el cementerio está dividido por secciones: una lujosa, con esculturas y tumbas grandes decoradas con ofrendas florales (fig.39); y una más austera, donde se distinguen pequeñas cruces, pequeños ramos de flores, la gente limpiando las tumbas y velando sus difuntos (fig.40). De esta manera, se describe la complejidad del cementerio urbano y, mediante un travelling, observamos la interacción de las personas que asisten a un entierro, a un sacerdote bendiciendo una tumba y a una serie de personas decorando sus tumbas. Merece la pena detenerse en el primer plano que se hace a Chachita, que aparece abrazada a la tumba de su madre ante un fondo en el que se distinguen un par de cráneos encima de las cruces (fig.41). Esta imagen recrea un contexto dramático y emocional que ayuda a la narrativa del filme a expresar esta relación entre la vida y la muerte. Las calaveras incrementan esta la teatralidad de la escena.



Fig.38 © Arco de flores en la entrada del cementerio



Fig.39 © Tumba de la sección lujosa



Fig.40 © Tumba de la sección más austera



Fig.41 © Chachita abrazando a la cruz de su madre en el panteón en el Día de Muertos.

La otra escena en la que se representa el Día de Muertos aparece al final del filme, para cerrarlo. Un año después, durante la celebración, volvemos a observar la vista aérea del mercado dedicado a estos días, ubicado afuera del cementerio. Todos los personajes, tanto los secundarios como los protagonistas Pepe el Toro, La Chorreada, su hijo Torito, Chachita, están en el cementerio honrando a sus difuntos. El diálogo final, reflexiona, justamente, sobre la vida y la muerte:

Tostada: Caray lo que es la vida, ayer está uno vivo y hoy estira uno la pata⁵⁷.

Guayaba: Así son estas cosas, mira apenas estos se casaron hace un año y ya tienen su chamaco.

Hombre 1: Hay que reponer a los que se cancelan.

Hombre 2: Y cancelar a los que se reponen.

Chachita, vuelve a aparecer llorando sobre una tumba, esta vez en la tumba correcta, ya que, como parte de la trama, la primera no era la de su verdadera madre (fig.42). De nuevo encontramos varios planos generales que nos describen el cementerio, las cruces en las distintas tumbas, la gente al lado de las tumbas visitando a sus difuntos, limpiándolas y decorándolas. La secuencia termina cuando apuran a Chachita para que se suba al camión en el que van todos, mientras la cámara fija filma, y se marchan del lugar (fig. 43 y 44). El *travelling* que le sigue vuelve a mostrar de nuevo a este panteón urbano dividido por secciones. Finalmente, en un plano detalle de la parte trasera del camión que dice: «se sufre ¡pero se aprende!» y con un plano conjunto con todos los personajes despidiéndose, termina la película.



Fig.42 © Chachita en la tumba de su madre



Fig.43 © Todos los personajes de la película ubicados en el camión ubicados en el cementerio

⁵⁷ Morir.



Fig.44 © Los protagonistas en el panteón

A modo de conclusión, nos resulta interesante que una de las películas más taquilleras de los años cuarenta incorporara la festividad del Día de Muertos. De esta manera se demuestra que la tradición ya formaba parte de los iconos de identidad de México, y no solo de manera nacional sino también internacional. La visualización de varios elementos dedicados a definir a esta celebración (el mercado del día de muertos, las referencias a la obra de teatro de don Juan Tenorio, las flores, la cruz y el cementerio) nos hace comprender que se trata de una inclusión en los *clichés* de manera consciente. Además de querer proyectarla como característica, también, de la Ciudad de México, y no solo de las comunidades indígenas.

4.2.3 *Maclovia* (1948)

La película de *Maclovia* era una versión⁵⁸ de la película de *Janitzio*, de Carlos Navarro, en la que había debutado como actor el propio Emilio Fernández. El director ya había trasladado, en 1943, la historia de los purépechas a Xochimilco, en *María Candelaria*. Una década después, se volvía a recrear la festividad del Día de Muertos en Janitzio. Queremos apuntar que esta tradición es una celebración muy arraigada en la comunidad indígena de Janitzio, Michoacán, aunque también en poblaciones adyacentes al lago Pátzcuaro, habitadas en su mayoría por los purépechas, Tzintzuntzan o el pueblo Pátzcuaro. El panteón de Janitzio es uno de los sitios más característicos de la isla, durante el Día de Muertos.

Regresando a la película, *Maclovia* obtuvo dos premios Ariel en 1949. Uno de ellos a la mejor coactuación femenina para la actriz Columba Domínguez, y el segundo al mejor actor de reparto para Arturo Soto Rangel. El equipo de la película estaba formado por Emilio Fernández como director, Gabriel Figueroa en la fotografía, y los intérpretes Pedro Armendáriz y María Félix⁵⁹. Sobre el indigenismo, tal y como se había proyectado en *¡Que viva México!* y *Janitzio*, debemos apuntar que,

Maclovia marcó el fin de las exaltaciones indigenistas elementales, el fin del “buen salvaje” en la obra del director. Fernández seguiría en lo sucesivo derroteros menos comprendidos y gratificados por la crítica, pero bastante más interesantes. Sus héroes campesinos no volverían a solicitar la compasión, sino, en todo caso, la solidaridad (García Riera, 1969: 257)

La película relata la historia de Maclovia (María Félix) y de José María (Pedro Armendáriz) de origen tarasco. Trata de sus infortunios como pareja que no termina de consagrar su amor debido a las diferencias sociales y a la intromisión del sargento criollo Genovevo de la Garza (Carlos López Moctezuma), que desea a Maclovia. El padre de Maclovia, que prohibía casar a la joven pareja, recapacita con la aparición del sargento en la isla y accede a la petición de los enamorados. Este hecho se debe a que las leyes purépechas condenan a pena de muerte a aquellas mujeres que

⁵⁸ La segunda versión, según Jorge Ayala Blanco (1968: 195) y la tercera versión según Emilio García Riera (1969: 257).

⁵⁹ CINETECA NACIONAL: *Maclovia* [en línea], <https://www.cinetecanacional.net/php/ftPelHist.php?clv=15572> [Consulta 28/11/2020]

mantengan una relación con un fuereño. El sargento urde un plan causando un altercado que lleva al encarcelamiento de José María. Genovevo extorsiona a Maclovia diciéndole que, si se va con él, pondrá en libertad a su amado. Maclovia, sacrificándose, accede al trato. Aunque el acto impuro, según los códigos de la moral indígena, nunca acontece, la comunidad considera que ha roto con las leyes y la persigue para apedrearla. Sin embargo, a diferencia del trágico final de *Janitzio*, la pareja consigue escapar de la isla.

Creemos relevante mostrar algunos de los símbolos utilizados para el discurso narrativo de la película antes de analizar las escenas representativas de la festividad del Día de Muertos. Nos detendremos en algunos de ellos para argüir nuestra hipótesis al incluir la tradición en estos iconos.

Tal y como habíamos visto en *¡Que viva México!* y *Janitzio*, el paisaje constituye un referente de identidad. En el caso de *Maclovia*, inspirada por *Janitzio*, la solemnidad en que se muestra el paisaje seguramente se deba a la fotografía estilizada de Gabriel Figueroa. La exaltación del lugar donde van a ocurrir los hechos queda patente al inicio del filme, cuando una voz en *off* que narra lo siguiente:

En el corazón de México hay una región que la suavidad del clima y la belleza del paisaje han convertido en un rincón de ensueño y de poesía. Varios lagos apaciblemente serenos copian el sereno azul del cielo y el más bello de estos lagos es el de Pátzcuaro dotado por la naturaleza con todos los privilegios. En medio de este lago hay una isla, la de Janitzio, en las que hace cientos de años una raza pura, la tarasca, conserva sencillas costumbres y legendarias tradiciones. Nuestra historia tuvo lugar en este hermoso lago en esa bella isla allá por el año de 1914. Es la historia simple y eterna de un hombre y una mujer⁶⁰.

De la misma manera que ocurría en *Janitzio*, se muestra, como si de un documental se tratara, el modo de vida de la población de la isla. La pesca es su principal actividad económica y las grandes redes en forma de mariposa, que ya forman parte de los elementos de referencia del lago de Pátzcuaro, se vislumbran en estos planos generales.

⁶⁰ Minuto 00:01:33

El pueblo de Janitzio vive de la pesca, trabajo al que se dedica con unción como a un rito. En las claras noches la comunidad se lanza al lago ordenada y unida como una gran familia para arrancar a las aguas el diario sustento. El silencio solo es herido por el sonido de la flauta indígena que como en una ceremonia de encantamiento convoca a los peces y los atrae hacia las redes⁶¹.

Otro de los *clichés* que aparecen en el largometraje es el del indígena o el *indio*. Como anunciábamos con anterioridad, Emilio Fernández, a partir de *Maclovía*, pondría fin al estereotipo de «el buen salvaje». Sin embargo, el estereotipo aún se prolonga en estas secuencias. De hecho, se muestra uno de los problemas arraigados en México: el racismo. Este se ve representado a través del trato despectivo del sargento Genovevo, que tilda a los indígenas de pobres, feos y de clase social inferior. A diferencia de otras películas, se apela a la solidaridad y a la igualdad, y se recrimina la actitud del sargento a través del siguiente diálogo:

Comisario: No señor sargento, no se trata de dinero. Se trata del respeto que nos merecemos todos los mexicanos. Usted viste uniforme del ejército nacional y estamos obligados a respetarlo, pero usted a honrarlo. Este otro indio también lo vistió (señalando al cuadro de Morelos) y tuvo una jerarquía militar un poquito superior a la de usted. Fue el generalísimo de los ejércitos insurgentes, aunque él modestamente prefirió llamarse siervo de la nación, tal vez porque era indio y no tenía los ojos claros como usted. Aquí tiene su pistola y su dinero señor, puede usted retirarse y perdónenos, señor.

La utilización, en esta escena, del cuadro de José María Morelos y Pavón⁶², muestra esta idea inclusiva del indígena en la cultura mexicana. De la misma manera que se utiliza el cuadro de José María Morelos, encontramos el estandarte de la Virgen de Guadalupe para reafirmar este espíritu nacional mexicano que se respira en toda la película. La articulación de estos dos emblemas reflexiona sobre las bases de la cultura mexicana: política, religión y educación. La educación, representada por el maestro, enarbola a la figura de José Vasconcelos, uno de los encargados del

⁶¹ Voz en *off* en el minuto 00:13:13

⁶² Fue un sacerdote y militar de la guerra de Independencia de México. Es considerado como un héroe de la patria y un símbolo nacional.

proceso de modernización de la educación, pero también el escritor de *La raza cósmica* (1925).

Profesor: Alguien ha llamado nuestra puerta demandando luz para su sed de saber. Nuestro nuevo compañero, ya no es un niño como ustedes, pero por eso mismo lo sublima su ansia de superación. Me emociona una vez más comprobar el genio de la raza indígena de México. Esta raza despreciada por los imbéciles, escarnecida por los malvados y abandonada a su propia amarguísima suerte por los mismos que se han encumbrado sobre ella. Raza india captora de virtudes fundamentales y que marca con su fulgor todo lo que significa algo de grande en México. Perdón, vamos a pasar de la clase de gramática a la de historia patria.

La aparición del ejercito en la isla de Janitzio hace que las leyes de la comunidad indígena entren en conflicto con las leyes estatales mexicanas. Se trata de un choque cultural entre la tradición y la modernidad, y sus modos de ver la pertenencia y la identidad. Una metáfora del estereotipo barbarie/civilización.

No vamos a adentrarnos en el contexto machista de la época que se hace presente en la película, ya que sería entrar en un debate arduo y complejo. Sin embargo, está latente a lo largo de las escenas. Los celos, la autoridad masculina, la ley tarasca, la obsesión del sargento por poseer a Maclovia, y la tensión entre las rivales femeninas, aluden, precisamente, a ese contexto patriarcal. Vemos que da pie al estereotipo de mujer sumisa y que la belleza solo comporta problemas.

Después de señalar varios tópicos utilizados como referentes en la película, nos centraremos en la aparición del Día de Muertos para ver como es representada, de nuevo, la emblemática festividad en Janitzio. El repique de la campana que se encuentra encima del cementerio llama a la población a asistir al panteón durante la víspera de Todos los Santos. Las mujeres de la isla llevan ornamentos florales para depositar en las tumbas de sus difuntos (fig.45). Las escenas denotan el esmero de la creación de las imágenes para contextualizar este día, en el que podemos observar una cantidad extraordinaria de purépechas, que, a modo de procesión, se dirigen al cementerio. La entrada del panteón está decorada con flores en la que podemos leer Noche de Muertos (fig.46). Aquí podemos ver que las mujeres son las encargadas de

llevar las flores para decorar las tumbas, mientras que los hombres, quitándose el sombrero, entran con posterioridad. Sin embargo, en las escenas posteriores, velando a los difuntos, solo encontramos a las mujeres purépechas, del mismo modo que sucedía en *Janitzio*. Parece ser que el momento de la participación en comunidad de la víspera del Día de Muertos sigue siendo solo de las mujeres, mostrándose una fiesta segregada. Un plano general nos muestra una de las imágenes más representativas de la festividad, el cementerio iluminado por una gran cantidad de velas (fig.47). Observamos a las mujeres y a los lados de las tumbas decoradas con cruces y ornamentos florales. La fotografía de Gabriel Figueroa embellece con sus tomas la solemnidad del cementerio y es, quizás, una de las aportaciones más destacables de la película. Varios primeros planos muestran las caras de las mujeres indígenas, creando un contraste de iluminación gracias a las velas (fig.48). La participación en estas escenas de la comunidad purépecha muestra el interés por mostrar la tradición en esta isla. La canción que es la misma que aparecía en las escenas del cementerio en *Janitzio*, acompaña a la solemnidad del ritual. Como habíamos dicho anteriormente, se trata de una canción religiosa llamada *A las animas benditas* que se encuentra en el libro de cantos para difuntos. A pesar de no poder ubicar con más precisión la canción, está claro que el compositor de *Maclovia*, Antonio Díaz Conde rendía homenaje a la película de Carlos Navarro y a la música de Francisco Domínguez. En medio de estas imágenes, Maclovia se despide y asume el sacrificio para salvar de la cárcel a José María en la tumba de su madre. En el diálogo que mantienen los dos protagonistas, Maclovia y José María aluden a las tradiciones, y destacan la noche de muertos y a la Virgen de Guadalupe.

Maclovia: ¡José María! Yo tengo la culpa de lo que te pasa, José María. Pronto saldrás libre.

José María: No Maclovia, tú no tienes la culpa de nada. Haré a ver si con la voluntad de Dios, pero no me quejo. Aunque estando separados nos queremos más que nunca. Yo no se cuando pueda salir de aquí, pero si se que me esperarás pa' tomar mano. [...] Es noche de muertos, tenemos que cumplir con nuestras leyes.

El retumbar de las campanas anuncia el final de la película en la que, finalmente, los enamorados escapan de la isla.



Fig.45 © Mujeres con ornamentos florales dirigiéndose al panteón



Fig.46 © Entrada del panteón decorada con flores



Fig.47 © El cementerio iluminado de Janitzio



Fig.48 © Primer plano de una niña purépecha

Para cerrar este análisis, podemos decir que la película de *Maclovía* nos muestra una festividad al detalle, estética, centrada en el juego de luces a través de velas tan características de estos días, y de creatividad artística aportadas por el fotógrafo Gabriel Figueroa. La festividad se vuelve a mostrar desde un ámbito rural de una comunidad indígena en uno de sus *locus*, el cementerio.

4.3. La década de los cincuenta y la decadencia del cine mexicano

La década de los cincuenta se estrenaba con una de las películas más importantes del cine mexicano, *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. La etapa de Buñuel en México había empezado a finales de la década de los cuarenta con películas como *El Gran Casino* (1947) o *El gran calavera* (1949). Fue a partir de la década de los cincuenta cuando desarrolló su carrera con intensidad. De esta época destacan *Ensayo de un crimen* (1955), *Nazarín* (1958), basada en una novela de Benito Pérez Galdós, *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962).

En 1952 terminaba el periodo de presidencia de Miguel Alemán asumiendo la presidencia Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). Lorenzo Meyer apunta que este cambio presidencial fue más en el estilo, que no en el fondo, de los procesos políticos (2009: 902). La política austera de Ruiz Cortines se instauró para mitigar la corrupción que se había producido en el periodo de Alemán (Meyer, 2009: 902). A pesar de la industrialización y de los intentos de la política mexicana para que floreciera la economía, el país se había endeudado. Alfonso Ruiz Cortines para sosegar la situación del cine, puso a Eduardo Garduño en la dirección del Banco Nacional Cinematográfico. El controvertido plan Garduño (1953) partía de la premisa de «fortalecer la unión de los productores con las distribuidoras dependientes del banco para restar fuerza al monopolio de exhibición» (García Riera, 1985: 193). Fue una manera de contrarrestar el monopolio Jenkins, la red iniciada a mediados de los años cuarenta, que siguió controlando el circuito de salas de México. Añadido a todo esto, el cine se resentiría con la aparición de la televisión a partir de 1951.

A continuación, haremos un breve recorrido por los géneros cinematográficos más importantes de este momento y de algunas películas que creemos que fueron representativas. Los géneros detentados por la industria se habían estancado, las temáticas se repetían sin nuevas aportaciones que dieran un nuevo giro a la industria cinematográfica. Carlos Monsiváis definía así este período,

El periodo 1954-1965 es oneroso: crisis de credibilidad externa, pérdida de confianza interna y las energías primerizas que se disuelven en falsos logros [...]. Los

nuevos subgéneros van de las cintas “nudistas” al género “juvenil”. Si los “desnudos estéticos” quieren suplir a las cabareteras y ven en el pecado un reto corporal, el cine de “rebeldes sin causa a la mexicana” procede a capitalizar un nuevo mercado, apuntala las nociones de orden y respeto e inventa una edad —la adolescencia como azoro redimible o la juventud como baile de nevería— como antes había inventado clases sociales felices (el proletariado o el campesinado) (2009: 1063).

El género de cabareteras, que había empezado a crecer en la década de los cuarenta, debido a las restricciones morales terminó. Sin embargo, fue sustituido con el cine de desnudos «artísticos» (Viñas, 1987: 171). La censura incrementó el aumento del género familiar al recibir más apoyo por parte de las administraciones. Algunos de los actores destacables del melodrama sentimental, de este género familiar, fueron Arturo Córdova en películas como *Cuando levanta la niebla* (Emilio Fernández, 1953) o *El paraíso robado* (Julio Bracho, 1951), Libertad Lamarque en *Rostros olvidados* (Julio Bracho, 1952) y Marga López en *Eugenia Grandet* (Emilio Gómez Muriel, 1952).

En el género de la comedia urbana destacaron los actores cómicos Manuel Loco Valdés, los creados desde la televisión: Gaspar Henaine Capulina y Marco Antonio Campos Viruta y los actores ya consagrados del género Cantinflas, Tin Tan y Resortes.

En cuanto a la comedia ranchera, que había brillado en las décadas anteriores, estaba en decadencia por la falta de nuevas ideas y la repetición de las mismas fórmulas. Sin embargo, queremos destacar *Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez en el que actuaron los eternos actores y cantantes rivales: Jorge Negrete y Pedro Infante.

Las producciones de temática social tuvieron cierta relevancia. Esta preocupación social, posteriormente, se convertiría en el cine que conocemos como cine social. Una de las películas destacadas enmarcada en esta temática social fue *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1953) que mostraba las condiciones precarias por las que pasaban los mexicanos al hacer la travesía ilegal hacia Estados Unidos. Sin embargo, por miedo a las críticas y la censura, no fue estrenada hasta 1955. Aunque la crítica social estaba latente, el cine indigenista en películas como *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1956) aún no desarrollaba esta visión documental y crítica.

Al género de aventuras pertenecieron los más variopintos subgéneros: las aventuras costumbristas, las aventuras policiales, el cine infantil, el cine de horror y el cine de luchadores. Este último se alzó como la temática por excelencia de esta década con *El enmascarado de plata* (René Cardona, 1952), que daba el pistoletazo de salida a una saga de uno de los personajes más emblemáticos de la lucha libre: *El Santo*.

A finales de la década de los años cincuenta con la presidencia de Adolfo López Mateos (1958-1964), México renovó sus políticas culturales y de educación. Se fundaron los museos del Virreinato, de Arte Moderno y de la Ciudad de México, además de la creación de nuevas sedes para el Museo de Antropología y Ciencias Naturales (Viñas, 1987: 197). El aumento de las concentraciones de población en las ciudades estuvo ligado a un cambio profundo en los patrones culturales (Meyer, 2009: 932). En cuanto al audiovisual, la proyección y exhibición internacional pusieron de nuevo en la esfera mundial al cine mexicano. En este contexto apareció *Macario* (Roberto Gavaldón, 1959), que como veremos más adelante, será una de las películas más reconocidas internacionalmente.

El cine independiente, que había empezado de manera incipiente a finales de los años cuarenta con la creación del Cine Club México, se instauró completamente en la esfera cultural mexicana. Se habían creado las circunstancias idóneas para que se desarrollara y aumentara. Las restricciones morales y el aumento de producciones repitiendo la misma fórmula hicieron que este cine aportara nuevas miras a la industria cinematográfica mexicana. En él, destacan *Raíces* (Benito Alzraki, 1953) y *El brazo fuerte* (Giovanni Korporaal, 1958)

A partir de los años sesenta la industria cinematográfica tuvo cambios paulatinos que mejoraron las condiciones de las producciones mexicanas. En este contexto apareció, como ya habíamos apuntado, el grupo llamado *Nuevo Cine* que supuso un cambio de paradigma en el cine mexicano que se extendería por Latinoamérica. Esta nueva década se estrenaba con la película *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960).

4.3.1 *El brazo fuerte* (1958)

La película dirigida por Giovanni Korporaal en 1958 fue una producción de bajo presupuesto enmarcada en el cine independiente. Los productores de la película, el artista Norman Millet Thomas, muralista y escultor, y Rebeca Salinas de Duff fueron los encargados de este proyecto filmográfico. Contrataron a Juan de la Cabada para que escribiera el guion y el argumento de la película y al director de documentales holandés Giovanni Korporaal, que debutó de esta manera en el largometraje, para la adaptación y la creación del *story board*. La fotografía fue realizada por Walter Reuter, también realizador y camarógrafo del film (De la Vega, 2017: 71-73 y Maza Pérez, 2020: 128). La localización para grabar la película fue Erongarícuaro, Michoacán, que desde 1941 había sido lugar de reuniones de distintos artistas surrealistas, Gordon Olson Ford, Alice Rahon, Remedios Varo, Jacqueline Lamba, entre otros, con los cuales Norman M. Thomas había mantenido relación. Estos artistas se habían sentido atraídos por la belleza del lugar y de sus condiciones lumínicas, que tal y como Remedios Varo describía era «una isla suspendida en la luz» (De la Vega, 2017: 78-79).

El filme era transgresor, satírico, lleno de humor negro que repelía al caciquismo instaurado en México después de la Revolución Mexicana. Seguramente, por este hecho, el filme fue considerado «obra maldita» y censurado, a la par sus contemporáneas *La sombra del caudillo* (1960) y *La rosa blanca* (1961) (De la Vega, 2017: 89-90), y no fue estrenado hasta 1974. La primera dificultad para no ser proyectada en 1959, fue debido a que Roberto Gavaldón, el director cinematográfico, diputado general y secretario general del STPC⁶³ denunció el patrocinio de la película por parte de la Sección 49 del STIC⁶⁴, que suponía la ruptura del pacto entre sindicatos⁶⁵. Además, también negaron la exhibición por violar el

⁶³ Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC).

⁶⁴ Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos (STIC)

⁶⁵ Eduardo de la Vega nos aclara este punto «Desde 1945, fecha de fundación del STPC, organismo derivado del STIC, se había establecido por norma que al primero de estos sindicatos le correspondía la realización de películas de largometraje de ficción, mientras que el otro podía participar en la producción de cortos y documentales que en algunos casos, como el representado por *El brazo fuerte*, incluso se podían considerar “independientes” o “marginales” con respecto a la industria misma. También se estableció que en el caso de que los realizadores de una película filmada fuera de la estructura industrial quisieran que se exhibiera en el circuito formal debían pagar “los desplazamientos” de los trabajadores del STPC no utilizados en su producción» (2017: 85-86)

artículo 73 del Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica por atacar al orden y paz públicos (Maza Pérez, 2020: 129-130). En esta odisea particular del filme, en 1962, se pidió de nuevo su exhibición pagando los servicios que había exigido, en su momento, el STPC. Sin embargo, a pesar de realizar estos pagos, en 1963 fue denegada de nuevo su exhibición, por los mismos funcionarios de la DGC, apelando de nuevo al artículo 73 tal y como había ocurrido en 1959. Finalmente, en 1972, la productora Rebeca Salinas de Duff presentó, de nuevo, una solicitud para conseguir los derechos de exhibición. Como consecuencia de la represión estudiantil en 1968, el gobierno permitió la exhibición, aunque bajo la consigna de «sólo adultos», estrenándose al fin en 1974 (De la Vega, 2017: 88 y 91).

El periplo de esta película se debió a sus múltiples críticas al sistema: desde el matrimonio, la vida política, la corrupción de los sistemas electorales, y como hemos visto, al caudillismo⁶⁶. El filme se burlaba y cuestionaba los arquetipos mexicanos (el *charro*, el *revolucionario*, etc..) y el costumbrismo mexicano cultivado desde inicios de los años treinta. Por lo tanto, rompía el discurso nacional que se había perpetuado en el cine mexicano. A pesar de ello, el filme no pudo desvincularse de todos los estereotipos difundidos en el cine mexicano, entre ellos, el paisaje, el campesino o de «rancho», la mujer, y finalmente, el Día de Muertos.

El brazo fuerte cuenta la historia de Agileo Barajas, un empleado gubernamental enviado a un pueblo para construir una carretera. A su llegada, como forastero, es tratado con hostilidad y desconfianza por los lugareños, hasta que al llegarle una carta del gobierno se hace pasar por un personaje de gran influencia. A partir de entonces, la actitud del pueblo hacia él cambia por completo, convirtiéndose, finalmente, entre corrupción y abusos de poder, en el cacique del pueblo⁶⁷.

Antes de detenernos explícitamente en la festividad del Día de Muertos, queremos analizar aquellos iconos que utiliza el filme en su discurso narrativo. Como hemos visto, la crítica al caudillismo y a la corrupción conforma los temas principales del argumento de la película. Así que, en el inicio, para desvincularse de

⁶⁶ CINETECA NACIONAL: *El brazo fuerte* [en línea], <https://www.cinetecanacional.net/php/ftPelHist.php?clv=1480> [Consulta 28/11/2020]

⁶⁷ CINETECA NACIONAL: *El brazo fuerte* [en línea], <https://www.cinetecanacional.net/php/ftPelHist.php?clv=1480> [Consulta 28/11/2020]

las críticas o censura que pudiera tener, añadieron este texto: «Esta película es una sátira de un país imaginario. Cualquier semejanza con personas, lugares e instituciones es pura coincidencia»⁶⁸. Quizás, como nos indica Maximiliano Maza, «sostener dicha acusación equivaldría a equiparar al cacicazgo y la corrupción con los ideales políticos de la nación mexicana» (2020: 131). La transformación del protagonista va de la mano al incremento de la corrupción política de sus hazañas. El primer acto de corrupción es la mentira que construye haciendo creer que se cartea con el presidente y que es una persona influyente. De esta manera, a través de la manipulación es aceptado por los habitantes del pueblo e incorporado en las esferas del gobierno municipal. Agileo, a través de sus artimañas, acaba siendo el propietario de la tienda El brazo fuerte, y haciéndose con el poder adquisitivo del pueblo. Su influencia política es tal, que maneja la carrera política de su amigo, Melesio, primero como presidente municipal y después, como diputado. En esta descripción vemos la corrupción en los sistemas electorales y el juego de influencias en la política. Una clara crítica al sistema político mexicano llevado a cabo por el PRI⁶⁹ tal y como ejemplifica este diálogo de la película:

Agileo: Pero ¡nada! Y a propósito del PERO. Bien sabes lo que quiere decir: Partido Evolucionista de Renovación y Orden. El representante del PERO comprobará que se sigue el lema al pie de la letra. ¡Orden! Nada de violencias... Evolución y Renovación: Tenemos que cambiar. Todo en la vida cambia... hay que renovarse.

La metáfora de la caída del cacique se muestra por la muerte del protagonista al caer del campanario y por el cartel que se descuelga de El brazo fuerte. En estas últimas escenas, al leer el testamento a su familia, y hacer inventario, se descubre el engaño de Agileo y que su carta presidencial no era más que una carta burocrática notificando su cese el 20 de septiembre de 1930.

⁶⁸ Minuto 00:00:23

⁶⁹ Partido Revolucionario Institucional a partir de 1946. Antes había sido el PNR, Partido Nacional Revolucionario fundado en 1929.

La imagen caricaturesca recurrente en varios episodios del filme es una alusión más a la corrupción del poder y al caciquismo. Este retrato burlesco de Porfirio Díaz es anacrónico ya que la historia se ubica en 1930 (fig.49), aunque podría referenciar a Pascual Ortiz Rubio, el presidente de esta época, con elementos del general Díaz como el bigote y el traje militar.



Fig.49 © La imagen de Porfirio Díaz. *El brazo fuerte* (1958). Giovanni Korporaal. B/N, México

Otro de los recursos utilizados es el paisaje, pero a diferencia de este paisaje idílico, documentalista, utópico, se recrea aquí para mostrar el aislamiento del pueblo. Sin embargo, hay una alusión a este a través de las escenas nocturnas del lago de Pátzcuaro, aunque alejado de la manera en que habíamos visto que se representaba en las películas anteriores. En el caso de *El brazo fuerte* predominan los espacios ubicados en el pueblo: la tienda, las tabernas, sus calles, etc. Siguiendo este hilo conceptual, podemos añadir la recreación de dos estereotipos, que, aunque se utilizan de manera satírica, se perpetúan. Nos referimos, en primer lugar, al de la gente de «rancho» tildada como ignorante e inocente, fácilmente manipulable por los políticos corruptos; y, en segundo lugar, al *cliché* de la mujer como pecadora y sometida. Una vez más, el rol de géneros se ubica dentro de este contexto machista.

La fiesta, constituye otro de los elementos a los que recurre la película. El quiosco del pueblo se transforma en un lugar de reunión y de cohesión social, en dónde se celebran distintos festejos, entre ellos el cortejo entre los jóvenes. En este lugar también empieza la celebración del Día de Muertos, así como las escenas en las que se reparten las hojas volantes con las calaveras literarias. Otra de las muestras del carácter festivo del pueblo es la inauguración de la vía pública y la boda de Agileo con Nacha, la hija de don Avelino, el dueño de *El brazo fuerte*. En las escenas de la boda, se cantan canciones regionales, imágenes de lucha de gallos, de lucha de perros, entre borrachos, mostrando el jolgorio y la abundancia de la fiesta. Como vemos, tampoco falta la música en todas estas secuencias, siendo de especial relevancia en el relato de la trama.

Queremos apuntar la aparición de dos tradiciones más que se incluyen en la película: una cuando Nacha va a visitar el altar de San Antonio en la iglesia, patrón de los enamorados y de las casamenteras, dónde las mujeres le rezan para no quedarse solteras. La otra es, cuando una vez casada, Nacha emprende una peregrinación con otras mujeres a la «piedra caliente» del Cerro de la Eminencia, dónde se dice que, si se resbala en la piedra, el milagro para quedarse embarazada es concedido. A través de estas dos escenas, se ponen en valor las fiestas y las tradiciones, como parte de esta narrativa cinematográfica, en la que se recrea el pueblo.

Después de ver, de manera sintetizada, los recursos utilizados para dar contexto a la película, vamos a analizar las diferentes alusiones, a la muerte y al Día de Muertos, y las secuencias de la representación de la festividad.

En los créditos iniciales aparecen una serie de grabados que homenajean a José Guadalupe Posada y al Taller de Gráfica Popular, en el que había destacado Leopoldo Méndez (De la Vega, 2017: 83). Mediante el lenguaje se hacen también referencias a la muerte o al panteón. En una de las escenas de la película en que dicen «Lárgate ya, o te vas o te vamos», dirigiéndose a Agileo, en el guion Juan de la Cabada apuntaba «Allá en tu cantón, o acá en el panteón» (de la Cabada, 1980: 25). Nos parece interesante destacar esta nota, no solo por relacionarse con el panteón, sino por esta idea de la muerte satírica constante en la película. En esta misma secuencia, aparece una taberna esotérica llamada «Más Allá», en el que, a través de un juego de iluminación de claroscuro, se nos presenta un ambiente quimérico e irreal. Conectado con este lenguaje relacionado con la muerte, Agileo pronuncia la siguiente frase: «encierro, destierro o entierro», cuando sus trabajadores se niegan a matar a un oponente político porque es amigo personal de un general.

Con referencia a la muerte, aparece el velorio de don Avelino, el suegro de Agileo. La casa se ha convertido en el lugar de luto, en el que hay ofrendas florales mortuorias como coronas, cruces, una foto del difunto, los espejos tapados con tela negra, los cirios encendidos y vestidos de luto. La escena finaliza con la procesión funeraria, en que todo el pueblo asiste, llevando el ataúd al panteón.

El Día de Muertos⁷⁰ empieza en el quiosco del pueblo, que como hemos visto también es un lugar de comunidad y cohesión social para la celebración de las fiestas, en la que escuchamos a un pregonero diciendo: «calaveras influyentes, calaveras influyentes, exija sus calaveras». De esta manera se anuncian las calaveras literarias que aparecían en las hojas volantes burlándose de los personajes influyentes, políticos, banqueros entre otros. Estaban acompañadas con grabados como los que hacían José Guadalupe Posada y Manuel Manilla como crítica social en el siglo XIX. En el caso de la película, las calaveras literarias van dirigidas al cacique del pueblo, Agileo, repasando toda su vida de corrupción y abuso de poder. A continuación, nos ha parecido relevante compartir algunos de los versos que aparecen acompañando los grabados en los que se representa Agileo en forma de esqueleto y calavera.

Estas son las calaveras de un influyente de la ley.

En nuestro panteón la grey sabe sus hechos de veras

No tiene ganaderías

Barajar, «el ingeniero»,

mas surte de carne y cuero

a lejanas cofradías (fig.50)

Manda robar el ganado;

luego que compra simula,

vende y se parte la bula

con Melesio, el diputado (fig.51)

¿Mandar él? ¿Cómo, señor?

Pero a quienes mandan pone.

¡Pobrecito agricultor

y todo el que se interpone!

De su tierra los despoja,



Fig. 50 © Agileo robando el ganado.



Fig. 51 © Agileo robando contratos.

⁷⁰ Minuto: 00:59:40

le secuestran la cosecha (fig. 52)

sino es que prenden la mecha

y con llamas los arrojan.

Tiene hijos con tres docenas

de madres abandonadas

medio ciento de queridas (fig.53)

Se dice que «El Influyente»

es conductor del progreso.

Paren su carro y contesten

adulones, ¿a qué precio?



Fig.52 © Agricultores despojados.



Fig. 53 © Hijos de Agileo abandonados.

Los versos de estas calaveras literarias siguen narrando toda la vida de Agileo, sus infidelidades, su ambición política, su ambición monetaria robando la subvención del gobierno para la construcción de un hospital, incluso del abuso de poder con sus propias amistades. Mediante estos grabados, como veíamos, son una crítica social, que expresan las desigualdades sociales.

Entremedio de estas calaveras literarias relatadas en voz en *off*, encontramos la representación del Día de Muertos de dos maneras: la primera, en el panteón y la segunda, en una especie de carnaval. En el panteón aparece iluminado por velas, con las tumbas decoradas con flores y las mujeres rezando (fig.54, 55 y 56). Los rezos son acompañados por las campanas que suenan de fondo anunciando la llegada de los difuntos. De nuevo, las figuras que aparecen velando a los difuntos, son solo mujeres, igual que hemos visto en *Janitzio* y en *Maclovia*, seguramente por el emplazamiento del pueblo, en Pátzcuaro. Por otro lado, vemos la otra cara del Día de Muertos, alejada del panteón y representada como algo burlesco, carnavalesco, con una clara influencia a las escenas del Epílogo de *¡Que viva México!* (fig.57). Estos personajes, las autoridades más importantes del municipio y del estado, llevan máscaras de calaveras y celebrando la fiesta junto a las prostitutas. Una idea de la

festividad que entra en conflicto con la del cementerio, la solemnidad y la devoción frente al jolgorio y la lujuria. Las imágenes de las prostitutas se contraponen a las mujeres devotas, la mayoría de ellas, las esposas de estas autoridades, que rezan por las almas de los difuntos. Una crítica a la clase social alta, que se ve injuriada con las calaveras literarias que aparecen en el periódico, y que se aleja de las tradiciones indígenas de la festividad del Día de Muertos en el panteón.



Fig.54 © Mujeres rezando en el panteón.



Fig.55 © Las tumbas decoradas con flores.



Fig.56 © Mujeres rezando iluminadas por las velas.



Fig.57 © Fiesta carnavalesca del Día de Muertos.

Finalmente, vemos una escena más, en la que aparece el panteón al siguiente día por la mañana, que sirve de cierre a las calaveras literarias. En él podemos ver el lago Pátzcuaro de fondo y las mujeres parecen recogerse de la víspera del día anterior (fig.58). Las campanas siguen repicando señalando el regreso de las ánimas. La alusión a la festividad termina en el diálogo que mantiene Agileo y su mujer, cuando él le pregunta cómo les fue y si la cara que trae es por haber pasado toda la noche en el panteón.



Fig.58 ©El panteón el día siguiente de la víspera de difuntos.

A modo de conclusión podemos destacar varias novedades que introduce *El brazo fuerte* en la manera de representar a la festividad. Por un lado, introduce las calaveras literarias, no solo como alusión al Día de Muertos, sino también para explicar la historia del protagonista. Además, contrapone el imaginario del panteón como *locus* de la festividad, con la idea carnavalesca de la celebración extraída de la influencia de Eisenstein. A pesar, de que «la influencia de Eisenstein se traduce en el uso y abuso de *close ups* y *big close ups* de gente del pueblo y en el sistemático empleo de la cámara inclinada para señalar simbólicamente determinadas preeminencias de unos personajes sobre otros» (García Riera, 1969: 175), el film aporta, bajo nuestro punto de vista, una visión más detallada de los elementos representativos de la festividad del Día de Muertos.

4.3.2 *Macario* (1959)

La película fue dirigida por Roberto Gavaldón y producida por Clasa Films Mundiales con la fotografía de Gabriel Figueroa. El guion adaptado de Emilio Carballido y Roberto Gavaldón estaba basado en el argumento de la novela corta homónima de B. Traven. La novela mostraba la influencia de los cuentos populares alemanes recopilados por los hermanos Grimm, *El ahijado de la muerte* y *La muerte madrina*, y de algunas variantes populares mexicanas como *El hartón y la muerte*⁷¹.

El filme tuvo un gran reconocimiento internacional con la obtención de diversos premios⁷². Sin embargo, recibió múltiples críticas por parte de los especialistas mexicanos. Algunas de estas reseñas están recogidas en la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera⁷³. La película fue tildada de moralista —centrándose en el academicismo técnico sin profundizar en el tema social y cultural indígena— y, sobre todo, de filmarse en blanco y negro, rompiendo la «magia» con la que se podría haber proyectado el colorido Día de Muertos. A estas críticas, Jorge Ayala Blanco añadía que se trataba de una obra menor, que podría haber transcurrido en cualquier lugar, y de tener una trama conformista (1968: 198).

Las influencias filmográficas de *Der müde Tod* (*Las tres luces*, Fritz Lang, 1921), en la estética e iluminación de la escena de las velas en la cueva, y de *Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*, Ingmar Bergman, 1956), en la representación de la personificación de la muerte como un ente masculino y no femenino (García Riera, 1971: 284) son plausibles en la trama de *Macario*. Hasta este momento, la

⁷¹ Para más información sobre la influencia de los cuentos de tradición oral en la novela corta de B. Traven véase en Nancy J. Membrez (2007 y 2019).

⁷² Fue ganadora del premio a la mejor fotografía en blanco y negro en el festival de Cannes (1960). Fue la primera película mexicana nominada a los Óscar en la categoría de Mejor película extranjera (1961). Además de obtener «un diploma al mérito en el festival de Edimburgo (1960), premio de mejor actuación masculina a [Ignacio] López Tarso en el festival de San Francisco (1960), premio por su participación en las quintas académicas de Hollywood (1961), Copa de Plata en el festival de Santa Margarita Ligure, Italia (1961), premio Instituto de la Ciudad de Valladolid, España (1961). Cuando fue realizada, se había suspendido aquí [en México] la entrega de Arieles, si no, hubiera ganado sin duda la mayoría de su año» (García Riera y Macotela, 1984: 175-176).

⁷³ Véase en GARCÍA RIERA, Emilio (1971: 284-290).

representación de la muerte había sido femenina⁷⁴, tal y como podíamos ver en películas como *El ahijado de la muerte* (Norman Foster, 1946) y *La muerte enamorada* (Ernesto Cortázar, 1951).

La película, ubicada en la época virreinal en el siglo XVIII, narra la historia de Macario, un leñador indígena pobre que vive cerca del bosque con su familia. Durante la festividad del Día de Muertos empieza a preocuparse por la muerte y sus consecuencias, fruto del hambre que ha padecido toda su vida. Al reflexionar sobre la muerte, se niega a probar bocado hasta que pueda, él solo, comer un guajolote⁷⁵. Gracias a su esposa, consigue su deseo⁷⁶ y dispuesto a disfrutar del manjar se dirige al bosque. En el se encuentra al Diablo, vestido de Charro Negro, a Dios y a la Muerte. Finalmente, comparte la mitad de su guajolote con la Muerte. La Muerte, agradecida, le da el poder de curar a los enfermos con un agua milagrosa. Macario se hace rico curando a las personas, pero debido a la envidia es acusado y apresado por la Inquisición. La única manera de que no lo condenen es salvar al hijo del virrey, pero a pesar de implorar a la Muerte su ayuda, es imposible curarlo. Al final, su esposa, al ver que su marido no regresa del bosque, lo va a buscar y lo encuentra muerto con medio guajolote comido⁷⁷.

De esta película, nos interesan las imágenes que se proyectan de la festividad del Día de Muertos. Uno de los estereotipos que también acompañan a la trama de la película, es la del indígena pobre, paradigma de las clases populares. El *indio* es representado como pobre, sumido en la miseria, campesino, con carácter humilde y sumiso. Es importante destacar esa desigualdad porque durante toda la historia se

⁷⁴ Nancy J. Membrez apunta que en las lenguas germánicas la muerte es masculina. Mientras que en las lenguas romances, «la muerte y sus eufemismos son “femenino”: la Parca, la Segadora de almas, Ella, y en México, La Catrina» (2007: 37)

⁷⁵ RAE: Del náhuatl huexolotl. Pavo.

⁷⁶ Como comentaba en mi artículo sobre *Macario* «Su mujer (interpretada por Tina Pellicer), que entiende el deseo de su esposo, decide robar un guajolote y cocinarlo a escondidas para que se lo lleve al bosque y no lo comparta con nadie. En la novela corta de Traven la esposa no roba el guajolote, sino que lleva mucho tiempo ahorrando para darle el capricho a su marido. La diferencia entre una y otra versión podría radicar en enfatizar la exageración de la diferencia de clases que presenta la película» (Mora, 2020: 523)

⁷⁷ García Riera criticaba que el final quedaba inconcluso, ya que el espectador no sabe si se trata de un sueño, que el espacio cinematográfico ha trascendido en el tiempo narrándolo, o si bien se trata de un instante antes de la muerte (1971: 287); por otra parte, Ayala Blanco lo describe como a quien las fuerzas ultraterrenas conceden un sueño de felicidad que vive entre dos bocados de pollo antes de morir de indigestión (1968: 198).

hace hincapié a través de sus personajes principales: Macario, el campesino pobre, mestizo o indígena, don Ramiro, el comerciante rico del pueblo, la burguesía criolla naciente, el Virrey, la aristocracia española y, por ende, la riqueza colonial.

La utilización del paisaje para mostrar el bosque, el río, adquiere importancia, no solo para ubicarla en el espacio, sino también para resaltar este carácter rural y de naturaleza que aparece en estas décadas y en las anteriores. En el caso de *Macario* para resaltar su carácter indígena ubicado en un bosque y a las afueras de la ciudad virreinal. Cuando Macario sube en la escala social, cambia de ubicación del bosque, la periferia, a una casa en el pueblo o ciudad. La gruta del final también forma parte de este paisaje utilizado para darle un carácter místico.

Desde el inicio de la película escuchamos una voz en *off* que nos relata el siguiente texto:

El Día de Muertos es celebrado en México de manera singular debido a que el mexicano tiene arraigado un sentido muy peculiar de la muerte. Hace juguetes en forma de esqueletos, pan de muertos, calaveras de azúcar o de chocolate. En este día colocan en sus casas ofrendas de flores y alimentos para que sus deudos coman y beban. El culto a los muertos data entre los indígenas de México, de ocho mil años, pero durante los siglos XVI y XVII sus costumbres y creencias se mezclaron con las del cristianismo por lo que sus ritos y prácticas son hasta nuestros días una combinación de las dos culturas⁷⁸.

Este relato inicial nos muestra el arraigo de la tradición en México, qué representa y cómo se celebra. Es una manera de ubicar al espectador y de introducirnos a los distintos tropos que utiliza la película para mostrar la festividad. A continuación, nos dedicaremos a analizar estos seis elementos.

El primero de ellos, es el altar. Como veíamos, los altares u ofrendas están dedicados a los familiares difuntos y se pueden encontrar tanto en las casas como en los espacios públicos. En ellos encontramos los objetos y las comidas que más les

⁷⁸ Minuto 00:00:03. Es interesante comentar que en el guion de Clasa Films no aparece esta parte. Seguramente, en la película se utilizó como recurso para informar y explicar el contexto al espectador. Otro de los motivos, quizás, fue que, al exportarse internacionalmente, el público tuviera más información sobre la fiesta mexicana (Carballido y Gavaldón, 1959: 3)

gustaban, así como también calaveritas de azúcar, velas, sal, agua, papel picado, pan de muerto, velas y las flores de cempasúchil⁷⁹. En la película, el altar aparece representado de dos maneras diferentes. El primer altar que aparece es el de la familia de Macario, una ofrenda austera en la que solo hay una olla de frijoles, una cesta de tortillas⁸⁰, papel decorativo y un ramo de flores de cempasúchil. El diálogo entre la madre y la hija dejan entrever el papel del altar y también de la desigualdad social, que nombrábamos.

Hija mayor: Y esa luz, ¿para quién es?

Madre: Para tu madrina Rosa, que en paz descanse, que siempre fue muy buena con nosotros.

Hija pequeña: Y para mi papá, ¿no le va a poner una luz?

Madre: No, hija, no. Tu papá, gracias a Dios, está vivo. Las ofrendas son nada más para los fieles difuntos.

Hija mayor: En casa de don Narciso están poniendo una ofrenda grande, grande.

Madre: Cuándo no. Estos hasta los muertos les han de presumir con lo que tienen.

Nosotros no: esto comemos, esto comen nuestros difuntos.⁸¹

El segundo altar que aparece, es completamente distinto al que veíamos en la casa de Macario. Es un altar frondoso, lleno de objetos, comida, velas, flores, incluso esqueletos de papel maché... Es el altar de la casa de don Narciso, el comerciante del



Fig.59 ©El altar de la casa de don Narciso.

⁷⁹ Del náhuatl, significa «veinte flores» o «flor de veinte pétalos». Se utiliza especialmente en las decoraciones de las tumbas y los altares durante la celebración del Día de Muertos, ya que su floración es durante el verano y el otoño.

⁸⁰ Alimento redondo y plano que se hace de harina de maíz. Es uno de los alimentos básicos mexicanos.

⁸¹ Escena 00:02:52. Las escenas están anotadas con los minutos de la proyección para hacerlo más comprensible. En el guion se trata de la Escena 15 y se describe de la siguiente manera la preparación del altar: La hija mayor está lista para pasar los objetos de la ofrenda, que son: platitos de barro, con unos cuantos panecillos cubiertos de azúcar roja, un plato con tortillas, otro con frijoles; varias veladoras de aceite en tazas de barro. La madre los recibe y los coloca. La hija menor recorta papel de china, que contribuirá al adorno de la ofrenda, formándole una especie de dosel» (Carballido y Gavaldón, 1959: 3)

pueblo (fig.59). El diálogo entre los personajes también alude a este altar.

Hijo menor: Miren, miren, vengan. ¡Qué bonito!

Hijo mayor: ¡Cuánta comida!

Hija mayor: ¿Todo esto se van a comer los muertos?

Hijo menor: Y si me muero, ¿puedo venir a comer aquí?

Hija mayor: No, hijo. Aquí nada más comen los muertos ricos. Los de nosotros comen en nuestra ofrenda. (Esta respuesta es fruto de su reflexión por lo que le había explicado su madre al inicio de la película al poner su ofrenda en la casa)

Hijo menor: Entonces mejor no vengo⁸².

Esta diferencia, entre los muertos ricos y los muertos pobres, la destaca Emilio García Riera en su análisis de la película:

Hay muerte rica y la muerte pobre. Los muertos que tienen derecho a grandes ofrendas “comen” mucho más que los otros, lo que es traducido al modo realista irónico por los muchachos ante el altar de don Ramiro (“Si me muero, vendré a comer aquí”; “Aquí solo comen los muertos ricos”. “Entonces no vendré”) y al modo de la visión fantástica en la pesadilla de los muertos que comen y de los muertos que ven comer (García Riera, 1971: 288)

La importancia de la comida en la celebración del Día de Muertos, también forma parte de la cohesión social de la comunidad, no solo para compartir la comida con otros vivos sino también con los muertos. La gastronomía es parte de la cultura mexicana, y no falta en las festividades mexicanas, al igual que la bebida.

El segundo elemento a tener en cuenta como parte de los iconos representativos son los esqueletos y las calaveras de papel maché, que encontramos en los créditos, y que decoraban tanto las casas como los lugares públicos. Representan las imágenes recreadas en los grabados de José Guadalupe Posada: la Catrina y el Catrín. El grabador dibujaba la muerte de manera universal: el esqueleto constituía esta igualdad fundamental del hombre. Sin embargo, vestido, mostraba la desigualdad social (Lomnitz, 2006: 402). Posteriormente, la generación surgida a partir de la Revolución, a la cual perteneció Diego Rivera, le dio al esqueleto de

⁸² Escena 00:06:41. Escena 49 del guion.

Posada un nuevo valor estético. De esta manera, el esqueleto se relacionaba con la fiesta de muertos, el humor y la alegría.

El inicio, no es la única escena donde aparecen estos esqueletos. La pesadilla⁸³ de Macario está llena de calaveras de azúcar y títeres en forma de esqueletos, una clara alusión a José Guadalupe Posada⁸⁴. El sueño recrea una visión fantástica que divide los muertos que comen con los muertos que ven comer, separados por una reja. La verja representa esta división tanto imaginaria como real de la desigualdad social. Los esqueletos pobres aluden a la familia de Macario y a los ricos a don Ramiro y sus invitados. Finalmente, los esqueletos pobres se lanzan sobre los guajolotes de manera famélica. Tal y como relataba Emilio García Riera:

De hecho, el “triunfo de hambre” se confunde con el “triunfo de la muerte”; está presente en todas partes, pero el máximo de intensidad se encuentra alcanzando, también para él, en la pesadilla de Macario cuyos medios, de los más expresionistas, son empleados porque están en su lugar: siluetas macabras en las que se perfilan las calaveras y los huesos; movimientos obsesivos de masticación; sinfonías de gemidos, estridencias y rechinamiento aún más obsesivos por la sucesión indefinidamente repetida (1971: 288)

Relacionados con estos esqueletos, encontramos la inusual aparición de la Santa Muerte, una escultura en forma de esqueleto con una hoz. Es cierto, que la Santa Muerte se ha convertido en una imagen importante en México, y que ha traspasado fronteras (Hernández Hernández, 2017: 21), sin embargo, no suele estar relacionada con la festividad del Día de Muertos. La adulación a la Santa Muerte se trata de un culto religioso con grandes adeptos. Consideramos, que la introducción de esta faceta se debe al valor intrínseco a la alusión de la muerte a lo largo de la

⁸³ En el guion, en la escena 92F si se escribe esta interpretación: «El túmulo de calaveras que se ha derrumbado en doble exposición con la cara de Macario, cobra vida con el mismo tratamiento de dibujos animados. Las calaveras se vuelven difuntos de cuerpo entero que corren en desbandada, armándose de palos y enarbolando mantas con letreros: “Muera el Birrey”, “Muera la miseria”, “Biba la Independencia”» (Carballido y Gavaldón, 1959: 18).

⁸⁴ Véase en Paul Westheim «En México, Santiago Hernández, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada aprovechan la forma tradicional [medieval] de la danza macabra para hablar en sus “calaveras” con deliciosa ironía, con humor y sarcasmo, de las diferentes dificultades, molestias y apuros que le amargan a uno la vida» (1983: 80-81).

película como la personificación de la muerte y los cráneos que aparecen formando un *tzompantli*⁸⁵ con un claro sincretismo con los altares católicos.

El tercer elemento es el mercado y sus artesanías (fig. 60). En él podemos ver la venta de esqueletos de papel maché, de los elementos decorativos y los objetos que se necesitan para llevar a cabo la celebración, las calaveras de azúcar (fig.61), entre otros. Los mercados y las artesanías de México forman parte del



Fig.60 © En el mercado se venden calaveras de azúcar.

modus vivendi de una parte importante de la población mexicana, al punto que juegan un papel importante en la manera de institucionalizar y unificar la festividad. Las artesanías son un medio de expresión popular que muestran identidad (Salas Hernández, 2010: 18) y que evocan tradiciones y memorias de una región. Por lo tanto, se vinculan con «necesidades, festividades, gustos populares o rituales» (De la Torre, 2010: 25). El mercado simboliza este intercambio con la comunidad y se convierte en uno de los espacios de cohesión social. Así como los artesanos, los oficios como los cereros o los panderos, forman parte de la actividad durante estos días. El diálogo que mantiene Macario con el cerero, es el que hace que reflexione sobre la muerte.



Fig.61 © Calavera de azúcar con el nombre de Macario en la frente.

Cerero: ¿Qué tal, Macario? Espérate un momento, porque hoy la muerte nos da mucho trabajo. Cuántas velas, ¿no? Pues ya ves, pues hoy no alcanzan. Son más los muertos. ¿No vas a comprar las tuyas? A ti te las dejo más baratas.

Macario: Pues, no, gracias.

Cerero: Haces mal Macario, hay que tener más consideraciones con los muertos, porque pasamos mucho más tiempo muertos que vivos. Total, en esta vida todos

⁸⁵ RAE: Del náhuatl, «fila de cabelleras». En los templos mexicas, lugar donde se colocaban en filas los cráneos de las víctimas.

nacemos para morirnos, y ¿qué ganamos aquí?, algunos gustos y a veces ni eso. Mucho trabajo, muchas penas. Cuando nacemos, ya traemos nuestra muerte escondida en el hígado o en el estómago. O acá, en el corazón que algún día va a parar. También puede estar fuera, sentada en algún árbol que todavía no crece, pero que te va a caer encima cuando seas viejo⁸⁶

Los artesanos y los mercados destacan por su papel, incluso en la actualidad, por renovar y transformar la celebración introduciendo nuevos objetos creando hibridación cultural. En la actualidad, esta introducción de nuevos elementos, se ha traducido en la adopción de objetos de otras culturas como las calabazas y los disfraces de *Halloween* que conviven en armonía con la festividad del Día del Muertos.

El cuarto elemento es el panteón o cementerio, el *locus* por excelencia de la celebración del Día de Muertos (fig.62). Las escenas en que aparece, rememoran a las tumbas que observábamos en *¡Que viva México!*, alejado de la representación del cementerio que hemos ido viendo en las otras películas analizadas.



Fig.62 ©Macario pasando por el panteón.

Aparecen personas decorando y velando las tumbas de sus difuntos. Además, dos tumbas están unidas entre sí por una tabla, como si se tratara de un altar de una iglesia, con cráneos apilados⁸⁷ y una cruz que los corona. En el suelo de estas tumbas sobresalen ofrendas florales, veladoras y el copal⁸⁸.

El quinto elemento es la presencia de la calaverita o la calavera literaria. En la película adquiere un nuevo significado, el de una paga extraordinaria durante el Día de Muertos. En la actualidad este nuevo significado se mantiene en las inmediaciones del panteón o en los mercados. Los niños piden su aguinaldo o calaverita como fruto de la adopción del «truco o trato» de *Halloween*. En su origen,

⁸⁶ Escena 00:08:19. De la escena 54 a la 58 del guion.

⁸⁷ Recuerdan en cierta manera a los *Tzompantli* de los mexicas, con una clara influencia medieval de la muerte.

⁸⁸ Del náhuatl, *copalli*. El copal se utiliza al quemarlo como incienso en los templos y casas para sahumar.

como ya hemos visto anteriormente, eran composiciones literarias en verso a modo de epitafio satírico y burlesco de las autoridades y las figuras del estado como parte de esta crítica social.

El sexto, y último elemento, es la personificación de la Muerte. Es cierto que no siempre está relacionado con la festividad del Día de Muertos, y que más bien pertenece a esta alusión a la muerte. Sin embargo, en *Macario* se relaciona con esta festividad y además su aparición es esencial para comprender la película. La primera aparición de la muerte en la película es en la primera ocasión que Macario se interna al bosque para buscar un lugar para comerse el guajolote que le ha preparado su esposa. Mientras averigua dónde ingerir el ave se le aparecen tres entidades: el Diablo vestido de Charro Negro⁸⁹ a quien Macario le niega un pedazo, a Dios, que solo busca un acto de bondad y humildad y finalmente, la Muerte, vestida con un sarape⁹⁰ negro y representada como campesino, con la que sí comparte la mitad del guajolote. Una vez han comido, la Muerte le pregunta a Macario, porque le ha dado la mitad, mientras que a los dos primeros entes les ha negado. Macario expone sus razones: la primera porque la Muerte sabe lo que es pasar hambre; la segunda para ganar tiempo si era la hora de su muerte. La Muerte, asombrada y divertida, le agradece su gesto y su sinceridad y lo premia con un agua milagrosa que cura cualquier enfermedad, siempre y cuando ella no se oponga a ello. Le avisa que solo podrá curar a los enfermos en las que ella aparezca en los pies de la cama, ya que, si aparece en la cabecera, no hay curación posible y esta persona morirá. Así que cada vez que Macario cura a un enfermo, la Muerte aparece en la escena. Al final de la película, cuando Macario huye al bosque porque no puede salvar al hijo del virrey,

⁸⁹ La figura del Charro Negro también forma parte de las tradiciones orales populares, sobre todo, para referirse al Diablo o a una figura maligna (Portal y Salles, 2007: 38)

⁹⁰ Según la RAE en Guatemala y México se trata de una frazada o cobertor generalmente de lana o algodón y de colores vivos.

vuelve a encontrarse con el Diablo, con Dios y finalmente en la gruta con la Muerte (fig.63). En esta gruta, filmada en Cacahuamilpa, se encuentran las velas de la humanidad, dónde cada una de las velas representa una persona. La Muerte, a través del diálogo con Macario, le muestra que con la vida y la muerte no se comercia.



Fig.63 © La Muerte en su gruta con las velas de la humanidad.

Muerte: Este es un sitio que ningún hombre ha visto todavía y hay aquí cosas que debes aprender. Ven. Mira, Macario, esta es la humanidad. Aquí ves arder las vidas tranquilamente. A veces soplan los vientos de la guerra, los de la peste, y las vidas se apagan por millares, al azar: las altas, las pequeñas, las derechas, las torcidas. Ahora reina la calma. Míralas arder. Son de distintas ceras, cada una es única, duran más o menos según la materia que alimenta la flama⁹¹.

¿Ves este cabo? Este, es la vida del hijo del Virrey. Mírala aquí, una vida. Mira qué frágil es, qué preciosa y qué breve. Como una mariposa de la larga eternidad. Y con esto has jugado y comerciado y jamás entendiste los alcances del don que te di. Mira esta flama - y la apaga -. Ahora ha muerto el hijo del Virrey.

Macario: ¿Por qué hiciste eso?

Muerte: En el momento hay un orden mayor, hay leyes, hay todo lo que no entiendes.

Macario: ¿Y mi vela? ¿Mi flama dónde está? Déjame verla - y la Muerte se la muestra - Se está apagando (fig.64).

Muerte: Sí.



Fig.64 © Macario preocupado por la flama de su vela y la Muerte.

⁹¹ Escena 01:23:57. Escena 409 del guion.

Macario: ¿Y no vas a hacer nada? ¿Vas a dejar que se apague?

Muerte: Hay un orden Macario.

Macario: Pero tú puedes. Hay muchas velas apagadas. No la dejes que se apague, no.

Muerte: Todo tiene su fin y su sitio. Ya no podemos hacer nada.

Macario: No, no la toques. Ya sé lo que vas a hacer - la coge y huye.

Muerte: Es inútil Macario. ¿De quién quieres huir? ¿De mi? ¿De ti? Ven. Es el momento del reposo y del juicio. Una historia termina y otra empieza. Cuando acabe el correr de las acciones del hombre, es porque empieza el juicio de lo que irá a pesar más. Ya no corras más Macario. ¿Pa' qué? ¡Macario! ¡Macario! ¡Macario!

Como hemos anunciado al inicio, Macario aparece muerto con la mitad del guajolote sin comer.

Para concluir, podríamos añadir, como un elemento más, la música con alusiones a la muerte que encontramos en dos ocasiones. La primera de ellas cuando los hijos de Macario juegan en el patio a «milano»⁹², podemos escuchar la siguiente canción:

Mariquita, la de atrás,
que vaya a ver
si vive o muere,
para echarnos a correr.
¡Está muerta!

Por otra parte, a través de un corrido, el corrido de Macario, se cuenta la historia del leñador. En el corrido se destaca el carácter bondadoso de Macario, remarcando de nuevo que solo cobra lo que le quieran pagar, siendo equitativo con todos.

Abran los ojos, señores,
y preparen las orejas:
Que se acaban los dolores,
las dolencias y las quejas.

⁹² Juego infantil en círculo.

Vienen volando en carrozas
porque no hay quien no se apure
y quieren ganar lugares
pa'que Macario los cure.

Ha curado a muchos ricos
pero cuando Dios no quiere
de nada sirve el dinero
también el rico se muere.

Sale ganando el doctor
y también el carpintero.
La viuda llora afligida;
Se va a quedar sin dinero.

Macario no lo permite
porque es un hombre derecho.
Se lo devuelve a la viuda,
lo cual está muy bien hecho.

En síntesis, *Macario* se constituye como una obra de referencia para el cine y para la representación del imaginario mexicano del Día de Muertos. Por eso, esta película tiene especial relevancia para concluir nuestro estudio ya que se trata de la culminación de la festividad como símbolo de identidad mexicana en este periodo del cine clásico. Como habíamos visto, en los años treinta, la festividad, había aparecido a través de las máscaras carnavalescas, ironía y sátira en las secuencias de *¡Que viva México!* y también de la celebración en el panteón en *Janitzio*. En las películas de los años cuarenta y cincuenta, el panteón seguía estando representado, además de añadir algún que otro elemento como los altares, en *El ahijado de la muerte*, o las calaveras literarias en las hojas volantes con grabado al estilo José Guadalupe Posada, en *El brazo fuerte*. En estas, el Día de Muertos había funcionado como un elemento recurrente para mostrar la importancia de la festividad como un tópico más de la identidad mexicana. En *Macario*, la festividad se convierte en una

protagonista más de la historia, e introduce la mayoría de sus elementos representativos: el panteón, los altares u ofrendas de las casas, el mercado de artesanías, la personificación de la muerte y el sueño del protagonista y los esqueletos al estilo José Guadalupe Posada.

5. Conclusiones y futuras líneas de investigación

Nuestra principal inquietud en esta investigación era la de argumentar que la festividad del Día de Muertos forma parte de los iconos de identidad de México. De esta manera, hemos creado un discurso alrededor de los conceptos de identidad y tradición cultural, para argüir nuestra hipótesis. Sin embargo, esta no hubiera sido posible sin la exégesis del cine mexicano y su discurso narrativo.

Esta tesis es apenas un acercamiento al estudio sobre la identidad, la tradición y el cine, un acercamiento a la historia de la cultura, la sociología y la antropología que nos lleva a comprender la identidad, los símbolos, los estereotipos y los mitos de México. Una aproximación antropológica y etnográfica para comprender la celebración del Día de Muertos. Y finalmente, una aproximación a la historia del cine mexicano y a su análisis narrativo para ayudar a construir esta investigación, mostrando cómo se representaba la festividad. Podemos decir que nuestra metodología y base teórica se ha basado en la interdisciplinariedad. En ocasiones, debemos apuntar que, para algunas interpretaciones de la festividad, hemos utilizado el método empírico-analítico basado en nuestra experiencia de campo durante nuestras estancias en México en la festividad del Día de Muertos.

Enfrentarnos a uno de los debates más importantes de inicios del siglo XX en México, a través de la creación de las necesidades identitarias y simbólicas, nos llevó a comprender la relevancia del discurso sobre la construcción de identidad de la festividad del Día de Muertos. Esta fiesta, celebrada tanto en las comunidades indígenas como en la ciudad, representa una forma de expresión y de entender la muerte por parte de los mexicanos. Es cierto que la festividad se ha ido transformando a lo largo de los años: lo que en un inicio se celebraba solo en el ámbito rural, se ha convertido en una celebración de carácter nacional. Por lo tanto, la conformación de la festividad en un icono nacional ha experimentado un largo proceso apoyado por el proyecto de nación constituido por el gobierno posrevolucionario. Así pues, éste ha sido nuestro punto de partida para comprender cómo se había erigido esta identidad y con qué medios contaba. Está claro que, como otros países, México es fruto de un largo proceso histórico al igual que su ansia de comprenderse. Hemos observado esta búsqueda de la identidad en el siglo XIX a

través de la literatura y las artes. Sin embargo, ha sido a partir del siglo XX, después de la Revolución Mexicana, cuando se han reinterpretado no solo las Instituciones, sino también la percepción de lo que significaba «ser mexicano».

En la definición del concepto de identidad hemos visto que los elementos culturales son indispensables para constituir un imaginario común, pero sin embargo la identidad, así como la tradición, se crea y se construye. Ha sido necesario estudiar la manera en la que el Estado ha construido su discurso nacional para entender como se difundían estos elementos comunes, como los símbolos y los estereotipos e indudablemente las tradiciones. Por otro lado, el concepto de tradición, en el que coincidimos con el término que proponía Hobsbawm (1983) de la «tradición inventada», juega un papel relevante, tanto en los elementos de identidad como en la reformulación que hace el cine para proyectarla. Es en este contexto de los años treinta del siglo XX donde se empieza a reinterpretar y difundir. Aquí radica uno de los valores de la festividad del Día de Muertos al introducirse, no solo en el discurso político, sino también en el cine, para que haya llegado a tener tanta importancia en la actualidad. Como bien apunta Marina Díaz López, «los cambios sociales obrados por la presencia de los *mass-media* activan de manera clara los procesos de invención de tradiciones que permiten conservar una serie de costumbres que otorguen el grado de invariación y, al mismo tiempo, se imbrique en redes que permitan mantener y generar corrientes de identidad» (2002: 1051).

Otro de nuestros objetivos era entender de dónde provenía esta festividad. La disertación política actual insiste en su pasado prehispánico. Sin embargo, nosotros dudábamos de este carácter precolombino. No podemos negar que ciertos elementos han perdurado desde la época prehispánica, como la cohesión social, la celebración comunitaria, la importancia de la naturaleza en sus ritos, o la indispensable aparición de la comida en ella; pero gracias a la investigación realizada por algunos historiadores y antropólogos, podemos decir que esta tradición es una construcción posterior. Aunque la festividad haya sido unificada en su representación, y que nosotros hayamos plasmado estos componentes homogeizantes tanto a la hora de describir qué elementos la componen como su proyección en el cine, debemos apelar a la multiculturalidad de la celebración del Día de Muertos. Consideramos que esta festividad contiene unos rasgos comunes,

que se han explotado y representado, pero con una gran variedad de diferencias como comunidades y pueblos existen en México. En la mayoría de sus muestras aparece representada en las comunidades rurales o bien en el ámbito urbano. La festividad, por lo tanto, aparece como una marca de identidad de ambos contextos. Consideramos que se puede deber a la migración de símbolos y adopciones en la cultura urbana de muchos de los componentes rurales durante los años cuarenta.

Las artes tuvieron un papel importante en la difusión y unificación en la representación de la sociedad mexicana, las costumbres, los paisajes, etc. Se encargaron de crear una serie de estereotipos que se han ido perpetuando a lo largo del tiempo. Los muralistas tuvieron un destacado papel en la conformación de estos estereotipos y símbolos nacionales. El muralismo combinaba el pasado indígena con las ideas izquierdistas de la lucha del proletariado. Sin embargo, a partir del siglo XX el cine, como también lo fueron otros medios de comunicación masivos como la radio, participa en la popularización de los contenidos aunados por la literatura, la pintura y el teatro. El cine recodificó una serie de fuentes populares anteriores transmitiéndolas como imaginario colectivo a su público contemporáneo. Estos años representaron un momento de construcción, no solamente de un corpus teórico sobre aspectos básicos de identidad y tradición, sino también de espacios de espectáculos y entretenimiento para la sociedad mexicana.

En todo este imaginario nacional que produjo y difundió el cine, hemos observado la inclusión de la festividad del Día de Muertos. La muerte había sido aceptada, sobre todo, por la literatura, pero es en el cine donde se le da un nuevo valor de transmisión. En esta línea de pensamiento, apuntamos de nuevo lo que decía Carlos Monsiváis:

la Época de Oro del cine mexicano es cultura popular, porque unifica en sus espectadores la idea básica que tienen de sí mismos y de sus comunidades, y consolida actitudes, géneros de canción, estilos de habla, lugares comunes del lirismo o la cursilería, las tradiciones a las que la tecnología lanza en vilo, 'a todo lo que permite la pantalla'; en suma, todo lo que un amplio número de casos termina por institucionalizarse en la vida cotidiana (2003: 261)

Para esta amalgama de películas cartografiadas hemos optado por una división en tres décadas distintas (la década de los treinta, la de los cuarenta y la de

los cincuenta de inicios del siglo XX) a fin de proyectar de una manera organizada la festividad del Día del Muertos como icono. Las películas ubicadas en este contexto proclamaron a esta tradición como única y con un componente de diferenciación, en relación a otros países. En las primeras representaciones se pondrá acento en el carácter indígena de la festividad. Se trataba de arraigar la cultura mexicana al pasado prehispánico con la idea de reivindicar, a la vez, a la población indígena contemporánea. Este carácter, en el fondo, sigue estando presente en las políticas culturales del Estado: la reivindicación del pasado precolombino como forma de expresión de la identidad mexicana.

En la década de los treinta fue necesario construir las bases del nacionalismo mexicano como parte del proyecto de nación surgido después de la Revolución Mexicana. La importancia de reinventarse, la finalidad de comprender el nuevo paradigma en que se encontraba la sociedad mexicana, y, sobre todo, de construir el propio «Yo» en relación al «Otro», hicieron de este periodo un momento clave para el cine mexicano. Los estereotipos basados en la cultura popular mexicana aportaron una serie de actitudes y características propias que fueron incorporadas en el repertorio fílmico. De esta época, hemos analizado *¡Que viva México!* (Serguéi Eisenstein, 1931) y *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934). Como hemos podido comprobar la utilización de los elementos propios de la tradición del Día de Muertos como la reinterpretación artística de las calaveras y los esqueletos del grabador José Guadalupe Posada y el cementerio constituyeron las imágenes representadas de ella.

En la década de los cuarenta, en pleno crecimiento de la producción cinematográfica mexicana y la distribución de las películas al resto del continente latinoamericano, la perpetuación de los estereotipos y de los géneros cinematográficos se expandieron más allá de las fronteras mexicanas. Hemos analizado de este período tres películas más, *El ahijado de la muerte* (Norman Foster, 1946), *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), *Maclovía* (Emilio Fernández, 1948). En este periodo, por primera vez se introducían nuevos elementos propios de la festividad, aparte del *locus* del cementerio, el altar y la tradición en el ámbito urbano.

Finalmente, de la década de los cincuenta, con el cambio paulatino de producción en México y el fin de la controversial «época de oro», hemos analizado dos películas, *El brazo fuerte* (Giovanni Korporaal, 1958) digna representante del incipiente cine independiente, y finalmente *Macario* (Roberto Gavaldón, 1959) la culminación, en este contexto, de nuestro estudio.

En el análisis de las películas hemos podido responder a las principales cuestiones que planteábamos en la introducción. Como se ha mencionado con anterioridad, la festividad del Día de Muertos se ha representado en el cine mexicano a través del cementerio, los altares, la influencia de los grabados de calaveras de José Guadalupe Posada, la reinterpretación de estos grabados dando como resultado la *Catrina*, los mercados y las alusiones a la obra de teatro de Don Juan Tenorio. La festividad del Día de Muertos ha pasado de emerger como un escenario más, a convertirse —con *Macario*— en protagonista principal de la película. Reflexionando sobre esto, debemos añadir que, con posterioridad, en la década de los años ochenta la festividad volverá a irrumpir con fuerza tanto en las esferas políticas del Estado, con los primeros altares públicos de las administraciones, las escuelas y las universidades, como, nuevamente, en el cine. En estas últimas décadas del siglo XXI la festividad ha vuelto de nuevo a las pantallas revalorizándose como tradición mexicana, a la vez que ha sido utilizada como un reclamo turístico. Justamente fue esta la razón por la que empezamos esta investigación para buscar los antecedentes de la tradición a este *boom* mediático actual en películas como *El libro de la vida* (Jorge Gutiérrez, 2014) e indudablemente *Coco* (Adrian Molina y Lee Unkrich, 2017).

Las posibilidades de nuevas líneas de investigación quedan abiertas al acabar esta tesis doctoral. Son muchos los temas pendientes y aspiramos a que nuestro trabajo sirva como punto de partida para estudios que conecten la historia cultural, la antropología y el cine. Además, es plausible de aplicársele nuevos métodos de estudio como por ejemplo la imagología o las teorías de *nation branding*. Desde nuestra perspectiva, la imagología no acababa de encajar para responder nuestras preguntas iniciales, pero quizás abra nuevas líneas de investigación para conectar la identidad y sus estereotipos con las tradiciones culturales y el cine. Por eso, hemos

considerado apuntar de manera muy sintetizada lo que investigamos sobre esta disciplina.

La imagología, disciplina que proviene de los estudios literarios, en concreto de la literatura comparada, estudia las imágenes, los estereotipos, los clichés y los prejuicios que se proyectan en los textos ficcionales. A través de estos textos se observa como se caracteriza al Otro, para definir el Yo. Es decir, consiste en entender las características de los demás para percibir la propia identidad. Su modelo metodológico y el enfoque que propone para estudiar la presencia de fenómenos y «caracteres nacionales» en las artes es muy sugestivo, al abogar por analizar las imágenes nacionales como puras construcciones culturales⁹³. Por lo tanto, este método es fácilmente trasladable al estudio cinematográfico. El cine relata historias, proyecta mitos y estereotipos creando un discurso narrativo alrededor de las imágenes nacionales.

Los principales impulsores de esta disciplina fueron Hugo Dyserinck y Daniel Henri Pageaux. Hugo Dysernick desde los años sesenta se inclinó a un acercamiento metodológico con los estudios comparativos literarios, mientras que en los años ochenta Pageaux desarrolló su teoría del imaginario cultural e impulsó la imagología como una más de las ciencias sociales. Actualmente, los teóricos más destacados son Joep Leerssen, Manfred Beller y Jean-Marc Moura. Joep Leerssen establece un estudio histórico de interacción entre el discurso y la invocación política de los caracteres nacionales y de sus representaciones retóricas en los textos literarios (Beller, 2007: 9). Por su parte, Jean-Marc Moura propone un triple método de interpretación textual (Pérez Gras, 2016: 9): la imagen como referente extranjero; la imagen proveniente de una nación o una cultura, que dibuja los complejos culturales y sociales; y la imagen creada o reproducida por un autor en particular (Beller, 2007: 10). Además, Moura utiliza el método de análisis de la teoría hermenéutica de Paul Ricoer, de los que destacaba la ideología y la utopía, construyendo realidades e ideologías (Pérez Gras, 2016: 9).

⁹³ Comunicación personal de Gabriel Doménech González sobre el estudio de la imagología. Véase en su tesis doctoral Gabriel Doménech González (2021)

Hasta ahora no ha sido explícitamente tenida en cuenta por los investigadores del audiovisual, exceptuando a Alfredo Martínez Expósito⁹⁴, desde los estudios de cine hispánicos. Entonces, ¿cómo podemos conectar esta metodología que utiliza la imagología en el análisis texto fílmico? En su *raison d'être* (razón de ser) Joep Leerssen propone once rasgos que tienen en cuenta la imagología (2007: 27-29)⁹⁵. Sin embargo, coincidimos con Alfredo Martínez Expósito para destacar a tres de ellos:

- La diferencia entre auto-imagen y hetero-imagen remite al principio básico de la diferencia entre la percepción de uno mismo y la percepción de los demás.
- El concepto de imagen-lugar ayuda a entender cómo ciertos lugares y espacios generan significados particulares. En su célebre *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard atribuye al lugar la capacidad de ser vivido y de generar emociones en quien lo habita. El sociólogo Henri Lefebvre (1974) atribuye al espacio la capacidad de ser socializado por las clases hegemónicas.
- Una derivación del concepto de imagen-lugar es el de imagen-país: la percepción general que un país tiene en sí mismo, o la que proyecta al resto del mundo. Las imágenes nacionales descansan frecuentemente en relatos identitarios y se expresan mediante arquetipos, símbolos y clichés que ayudan a condensar contenidos complejos en significantes relativamente sencillos (2019: 150)

Estos puntos son un excelente punto de partida para poder delimitar aquellas imágenes nacionales que se proyectan en el ámbito cinematográfico. La teoría que consideramos que podría enmarcarse en este contexto es el *nation branding* o *nationbuilding*, que se sirve de la imagología, la imagen pública y el marketing. Alfredo Martínez Expósito define: «La teoría de la marca-país sostiene que la imagen de un país funciona de modo similar a una marca comercial, es decir, suscita emociones, positivas o negativas, en el consumidor potencial (turistas, creadores, inversores, e incluso los propios habitantes del país)» (2019: 46). La estrecha relación entre el cine y el turismo la podemos encontrar, sobre todo, en las actuales películas que incorporan la festividad del Día de Muertos. Sin embargo, en el contexto en el que enmarcamos nuestra investigación, aunque centrada sobre todo, en el concepto marca-lugar, en el que los elementos propios de esta generan

⁹⁴ Véase en Alfredo Martínez Expósito (2015)

⁹⁵ Para una revisión de estos once rasgos véase en Joep Leerssen (2007)

significados particulares como en el caso del cementerio, la festividad aún no estaba destinada a que funcionara como una marca-país. Es quizás interesante seguir esta futura línea de investigación ante la perspectiva actual de la festividad del Día de Muertos, las políticas de turismo actuales del gobierno mexicano, y sobre todo, de las películas de lo que llevamos del siglo XXI.

Antes de acabar, queremos agregar otra de las posibles proyecciones de este trabajo. Sería muy interesante que se pudieran incorporar las películas trabajadas en plataformas como Filmin Latino para los ciclos temáticos sobre el Día de Muertos. De la misma manera, incorporar las que hemos agregado en el anexo, dónde hemos añadido a las fichas un apartado dedicado a los elementos del Día de Muertos que aparecen en las películas, en donde se ve como adquiere protagonismo la fiesta.

Para concluir, esperamos que esta tesis se convierta en un aporte para conocer y comprender un poco más a la festividad del Día de Muertos, a través de diferentes dimensiones que la componen, y en especial en lo que respecta a las formas en que ha venido siendo difundida masivamente a través del cine, en tanto poder irradiador de ideas y perspectivas.

6. Bibliografía

AGRASÁNCHEZ JR., Rogelio (2001): *Cine mexicano. Carteles de la Época de Oro 1936-1956*. San Francisco: Chronical Books LLC.

AGRASÁNCHEZ JR., Rogelio (2007): *¡Mas! Cine mexicano. Carteles sensacionales del cine mexicano 1957-1990*. San Francisco: Chronical Books LLC.

ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación.

AMADOR RANGEL, Genesis Sac-Nicté, CAMACHO LÓPEZ, Eduardo y LUNA PIÑÓN, Josué Alfredo (2009): *La personificación de la muerte en el cine mexicano. Un estudio desde la perspectiva de género*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

ANDERSON, Benedict (2006): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 3ªed. (1ª: 1983). México: Fondo de Cultura Económica.

ANTONIO, Dahlia (2017): «La muerte casera, pegada con cera: genealogía, fortuna y risa de la calavera literaria». Luis Beltrán, Claudia Gidi, Martha Elena Munguía Zatarain (coord.), *Risa y géneros menores*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. De Letras, 93-110.

ARACIL, Beatriz (2014): «La Malinche: Historia y Mito en dos novelas mexicanas contemporáneas». Cecilia Eudave, Alberto Ortiz, José Carlos Rovira (eds.), *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*. Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 13-41.

ARIÈS, Philippe (1983): *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.

ARIÈS, Philippe (2000): *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado.

ARJONA GONZÁLEZ, Alfredo (2013): *Nusquamam: elementos de función utópica en el cine contemporáneo*. Madrid: Universidad de Alcalá: Tesis doctoral.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (2008): *Le dictionnaire théorique et critique du cinéma*. París: Édition Armand Colin (Nathan 2001)

ÁVILA, Jacqueline (2016): «Musicalizar la muerte en el cine mexicano de los años treinta». *Balajú. Revista de Cultura y Comunicación. Universidad Veracruzana*, 3, 48-60

AVIÑA, Rafael; CRIOLLO, Raúl y NÁVAR, Rafael (2011): *Historia ilustrada del cine de luchadores ¡Quiero ver sangre!* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

AYALA BLANCO, Jorge (1968): *La aventura del cine mexicano*. México: Ediciones Era Ayala.

AYALA BLANCO, Jorge (2001): *La fugacidad del cine mexicano*. México: Océano.

BÁEZ-JORGE, Félix (2012): «Dialéctica de la Vida y la Muerte en la Cosmovisión Mexica». *Estudios de Cultura Náhuatl*, 44, 215-238.

BARTRA, Roger (2013): *Oficio mexicano*. (1ª: 1993). México: Penguin Random House Grupo Editorial.

BARTRA, Roger (2017a): *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. (1ª: 1987). México: Penguin Random House Grupo Editorial.

BARTRA, Roger (2017b): *Anatomía del mexicano*. (1ª: 2002) México: Penguin Random House Grupo Editorial.

BELLER, Manfred (2007): «Perception, image, imagology». Manfred Beller y Joep Leerssen (eds.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*. Amsterdam, New York: Rodopi.

BONFIL, Guillermo (1993): *Nuevas identidades culturales en México*. México: CONACULTA. Biblioteca Pensar la Cultura

BOURDIEU, Pierre (2004): *Un arte medio: Ensayo sobre los usos de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

BORDWELL, David (1995): *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Ediciones Paidós.

BORDWELL, David (1999): *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*. Barcelona: Ediciones Paidós.

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1995): *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós Comunicación 68 Cine

BRANDES, Stanley (2000): «El Día de Muertos, el Halloween y la búsqueda de una identidad nacional mexicana». *Alteridades*, 10 (20), 7-20.

BUEROSTRO, Marco (2011): «Mercados para la celebración de la ceremonia de muertos». Consejo Nacional para la cultura y las artes. Dirección General de Culturas Populares, *Mercados y tianguis para el Día de Muertos. Segundo Concurso Nacional de Fotografía*. México: Conaculta.

CASTELLANOS, Gabriela, GRUESO, Delfín y RODRÍGUEZ, Mariángela (coordinadores) (2010): *Identidad, cultura y política*. México: Universidad del Valle, Miguel Ángel Porrúa, H. Cámara de Diputados LXI Legislatura.

CASETI, Francesco y DI CHIO, Francesco (2015): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación 172 Cine.

CATALAN SALGADO, Enrique (2008): *La identidad nacional mexicana en el siglo XXI: Los impactos de la globalización cultural y sus nuevos desafíos*. México: Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.

CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS (2014): *Nueva Historia general de México*. México, D.F: El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS (2000): *Historia general de México*. México, D.F: El Colegio de México.

COMISARENCO MIRKIN, Dina (2017): *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. México: Artes de México

CRUZ CARVAJAL, Cristina (2019): «La búsqueda de la identidad musical en el México posrevolucionario de los ritmos regionales a los nacionales» *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 20, núm. 1. Escuela de Historia. Universidad de Costa Rica. Disponible en:

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/439/43959708005/html/index.html>

CUELLAR LEDESMA, Diana (2018): *Representación, alteridad y subjetividad: El cine indigenista en redefinición (2005-2015)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/687420>

CUENYA MATEOS, Miguel Ángel (2013). *Cuadernos de trabajo*, 40.

DE LA CABADA, Juan (1980): *El brazo fuerte (guion cinematográfico)*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

DE LA TORRE, Francisco (2019): *Arte popular mexicano*. México: Trillas.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (1997): *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (2017): *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*. Guadalajara: CUCSH Universidad de Guadalajara.

DE LOS REYES, Aurelio (1984): *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica.

DE LOS REYES, Aurelio (1987): *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Editorial Trillas.

DE LOS REYES, Aurelio (2001): «En nacimiento de ¡Que viva México! de Serguei Eisenstein: conjeturas». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 78, 149-173. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v23n78/v23n78a10.pdf>

DE LOS REYES, Aurelio (2006): *El nacimiento de ¡Que viva México!* México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas

DE LOS REYES, Aurelio (coordinador) (2016): *Miradas al cine mexicano Vol.1 y Vol.2* México: Instituto Mexicano de Cinematografía

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (2002): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Editores Mexicanos Unidos.

DÍAZ LÓPEZ, Marina (2002): *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1952)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/11879>

DÍAZ LÓPEZ, Marina (2002): «El folclore invade el imaginario de la ciudad. Determinaciones regionales en el cine mexicano de los treinta». *Archivos de la filmoteca*, 41, 11-31.

DÍAZ LÓPEZ, Marina (2016): «La estelarización de Cantinflas y su presencia en el imaginario ranchero». *Secuencias*, 43-44, 113-135

DIETERICH, Heinz (2000): *Identidad Nacional y Globalización. La tercera vía. Crisis en las ciencias Sociales. Nuestro tiempo.*

DIETERICH, Heinz (2002): *El socialismo del siglo XXI y la democracia participativa.* México: Ediciones de Paradigmas y Utopías.

DURÁN, Fray Diego (1995): *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme. Tomo I y Tomo II.* México: Cien de México.

DURÁN, Leonel (1998): «Cultura Nacional: Pluralidad, cultura popular, identidad y política cultural». *Jornadas de Homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán.* Veracruz: IVEC.

EISENSTEIN, Sergei M. (1974): *El sentido del cine.* México: Siglo XXI.

EISENSTEIN, Sergei M. (2016): *¡Que viva México!* Madrid: Casimiro.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo (coordinador) (2004): *Tomo I Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España.* México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica

ESPINOSA SPÍNOLA, Maria (2013): «“Malinches y Guadalupanas”. Representaciones sobre la maternidad entre los niños y las niñas de la calle en la Ciudad de México». *Trabajo Social Global. Revista de Investigaciones en Intervención Social*, 3 (4), 75-94

ETHIS, Emmanuel (2009): *Sociologie du cinéma et de ses publics.* París: Édition Armand Colin, collection 128, sociologie.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (compilador) (2000): *La invención de la nación.* Buenos Aires: Manantial.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Pedro (1994): «La muerte nos iguala». Jesús Martínez Sánchez (glosario), *Textos literarios para la Historia medieval de España*. Madrid: Akal Ediciones, Biblioteca Aula 21, 88-90

FIGUEROA, Gabriel (2016): «Una profunda verdad descubierta en México. Semblanza de Sergei M. Eisenstein». *Cine Toma*, 44, 16-24.

FLORESCANO, Enrique (1998): *La bandera mexicana. Breve historia y formación de su simbolismo*. México: Fondo de Cultura Económica

FLORESCANO, Enrique (2002): «De la patria criolla a la historia de la nación». *Secuencia*, 52, 7-39.

FLORESCANO, Enrique (2006): *Imágenes de la patria a través de los siglos*. México: Taurus.

FLORESCANO, Enrique (coordinador) (2018): *Mitos mexicanos*. México: Debolsillo.

FLORESCANO, Enrique y SANTA ROCHA, Bárbara (coord.) (2016): *La fiesta mexicana. Tomo I y tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica y Secretaría de Cultura.

GARCÍA BENÍTEZ, Carlos (2010): «La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Questions du temps présent* [en línea], <http://journals.openedition.org/nuevomundo/58346>

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GARCÍA CANCLINI, Néstor y PIEDRAS FERIA, Ernesto (2006): *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: Editorial S.XXI.

GARCÍA RIERA, Emilio (1969): *Historia documental del cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara.

GARCÍA RIERA, Emilio (1986): *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública. Foro 2000.

GARCÍA RIERA, Emilio y MACOTELA, Fernando (1984): *La guía del cine mexicano a la televisión 1919-1984*. México: Patria.

GARCÍA URIÓSTEGUI, Juan Pablo, GÓMEZ MARTÍNEZ, Arturo y ESTEBAN TRINIDAD, René (2018): *Mihcailhuitl. La fiesta de los difuntos en Cuacuila, Puebla*. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e historia y Museo Nacional de Antropología.

GELLNER, Ernest (1991): *Naciones y nacionalismo*. México: Alianza editorial.

GONZÁLEZ, Lizette Alegre (2004): «El camino de los muertos: Relaciones intratextuales en los ritos nahuas de *Velación de Cruz y Xantolo*». *Opción*, Año 20, N°44, 9-22.

GONZÁLEZ MELLO, Renato (2008): *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje de emblemas, trofeos y cadáveres*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

GONZÁLEZ, Jorge E. (editor) (2007): *Nación y nacionalismo en América Latina*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Universidad Nacional de Colombia y Facultad de Ciencias Humanas.

GORDON, Sergej (2016): «Sergei Eisenstein: *¡Que viva México!* (1930, obra inconclusa)». Christian Wehr (ed.) *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert.

GLANTZ, Margo (2013): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus.

GRILLO, Rosa María (2014): «El mito de un nombre: Malinche, Malinalli, Malintzin». *Mitologías hoy*, 4, 15-26.

GRUZINSKI, Serge (2019): *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

HALL, Stuart (1984): «Notas sobre la desconstrucción de «lo popular». Ralph Samuel (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.

HASTING, Adrian (1997): *La construcción de las nacionalidades. Etnicidad, religión y nacionalismo*. Cambridge: Cambridge University Press.

HÉAU-LAMBERT, Catherine y GIMÉNEZ, Gilberto (2005): «Versiones populares de la identidad nacional en México durante el siglo XX» Raúl Béjar y Héctor (coords.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural: nuevas miradas*. Cuernavaca: UNAM. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.

HÉAU-LAMBERT, Catherine y RAJCHENBERG S, Enrique (2008): «La identidad nacional. Entre la patria y la nación México, siglo XIX». *Cultura representaciones soc* [online]. 2008, vol.2, 4, 42-71.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Alberto (coordinador) (2016): *La Santa Muerte. Espacios, cultos y devociones*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte; San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

HOBBSAWM, Eric (2013): *Naciones y nacionalismos desde 1780*. 4ªed. (1ª: 1990) Barcelona: Editorial Crítica.

HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence (eds.) (2002): *La invención de la tradición*. (1ª: 1983). Barcelona: Editorial Crítica.

JÁUREGUI, Jesús (2018): «Tres mariachis y una mariachada». Enrique Florescano (coordinador): *Mitos mexicanos*. México: DeBolsillo

JOHANSSON, Patrick (2003): «Días de Muertos en el Mundo Náhuatl Prehispánico». *Estudios de Cultura Náhuatl*, 34, 167-203.

KOHN, Hans (1949): *Historia del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

LEERSEEN, Joep (2007): «Imagology: History and method». Manfred Beller y Joep Leerssen (eds.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*. Amsterdam, New York: Rodopi.

LÓPEZ CASILLAS (2013): «Miscelánea de Posada». *100 years José Guadalupe Posada*. Aguascalientes: Museo José Guadalupe Posada.

LOMNITZ, Claudio (2006): *Idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

LORENTE MEDINA, Antonio (2014): «Ni mujeres malas ni mujeres buenas. Soldaderas». Margarita Almela Boix, María Magdalena García Lorenzo, Helena Guzmán García (coord.), *Malas*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 281-296.

MACHUCA, José Antonio (2005): «La reconfiguración del Estado-Nación y cambio de la conciencia patrimonial en México». Raúl Béjar y Héctor (coords.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural: nuevas miradas*. Cuernavaca: UNAM. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.

MAGAZINE, Roger (2015): *El pueblo es como una rueda. Hacia un replanteamiento de los cargos, la familia y la etnicidad en el altiplano de México*. México: Universidad Iberoamericana.

MALVIDO, Elsa (2005): «Crónicas de la Buena Muerte a la Santa Muerte en México». *Arqueología mexicana*, vol. XIII, 76, 20-27.

MALVIDO, Elsa (2006): «La festividad de Todos Santos, Fieles Difuntos y su altar de muertos en México». *Patrimonio Cultural y Turismo*, Cuadernos 16. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MARTÍNEZ, José Luis (2000) «México en busca de su expresión». VVAA, *Historia general de México*. México: El Colegio de México.

MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (2019): «Cuestiones de imagología en el cine hecho en Asturias en el siglo XXI» *Lletres Asturianes*, 120, 145-170.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (2013): «La muerte entre los mexicas. Expresión particular de una realidad universal». *La Muerte en México. De la época prehispánica a la actualidad en Arqueología Mexicana*, Edición Especial, 52.

MAZA PÉREZ, Maximiliano (2020) «Invocando el artículo 73: paranoias, contradicciones y censura en el cine mexicano de los años de la Guerra Fría». Álvaro A. Fernández y Ángel Román Gutiérrez (coords.), *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*. Zacatecas y México: Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas" y Cineteca Nacional.

MEMBREZ, Nancy J. (2019): «A Memento Mori: The Case of the Transnational *Macario* (Gavaldón, 1960)». Nancy Membrez (coord.), *Memory in World*, Jefferson, NC: McFarland, 132-160.

MEMBREZ, Nancy J. (2007): «El peón y la muerte: El caso transnacional de Macario». *Latinoamérica*, 44, 27-58.

MEYER, Lorenzo (2009): «La institucionalización del nuevo régimen». VVAA, *Historia general de México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 823-872.

MEYER, Lorenzo (2009): «De la estabilidad al cambio». VVAA, *Historia General de México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 883-943.

MONSIVÁIS, Carlos (1987): «Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano». *Nexos*, núm. 109, enero.

MONSIVÁIS, Carlos (1995): «Mira muerte, no seas inhumana. Notas sobre un mito tradicional e industrial». *El Día de Los Muertos (The life of the Dead in Mexican Folk Art)*. Texas: The Fort Worth Art Museum y Londres: The Serpentine Gallery.

MONSIVÁIS, Carlos (2000): *Aires de Familia*. Barcelona: Anagrama.

MONSIVÁIS, Carlos (2003): «Función corrida (el cine mexicano y la cultura popular urbana)». José Manuel Valenzuela Arce (ed.): *Los estudios culturales en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 261-295.

MONSIVÁIS, Carlos (2009): «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. El cine nacional». VVAA, *Historia general de México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.

MONSIVÁIS, Carlos (2017a): *Reflexiones acerca del cine mexicano*. México: Cineteca Nacional.

MONSIVÁIS, Carlos (2017b): «La identidad nacional ante el espejo». Roger Bartra, *Anatomía del mexicano*. México: Penguin Random House Grupo Editorial.

MONSIVÁIS, Carlos y BONFIL, Carlos (1994): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: El Milagro.

MUÑIZ, Elsa (1993): «Identidad y cultura en México. Hacia la conformación de un marco teórico conceptual». Lila Granillo Vázquez (coordinadora), *Identidad y nacionalismos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Gernika.

NEBEL, Richard (1995): *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe: Continuidad y transformación religiosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

NEURATH, Johannes (2017): «Ser más de uno». *Revista de la Universidad de México*, 34-41

OBSCURA GUTIÉRREZ, Siboney (2015): «Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano. De la Época de Oro hasta el día de hoy». Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr (eds.), *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid: Iberoamericana. Frankfurt: Vervuert. México: Bonilla Artigas Editores.

OBSCURA GUTIÉRREZ, Siboney (2016): «*Nosotros los pobres* (1948)». Christian Wehr (ed.), *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert.

ORTIZ AGUIRRE, Víctor Manuel (2008): *Máscaras de la muerte*. México: El Colegio de Michoacán.

PAZ, Octavio (2004): *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. (1ª: 1950). México: Fondo de Cultura Económica.

PEREDO CASTRO, Francisco y DÁVALOS OROZCO, Federico (coordinadores) (2016): *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretreído de su trama (1896-1966)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

PÉREZ GRAS, María Laura (2016): «Imagología: La evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales». *Enfoques*, vol. XXVIII, 1, 9-38.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2000): *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos y Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2003): *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre la cultura popular y nacionalismo*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2013): «Representación e historiografía en México 1930-1950. “Lo mexicano” ante la propia mirada y la extranjera». *Historia mexicana*, 62 (4), 1651-1694. Disponible en:

<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/132/109>

PÉREZ VEJO, Tomás (1999): *Nación, Identidad Nacional y Otros Mitos Nacionalistas*. Oviedo: Ediciones Nobel.

PORTAL, María Ana y SALLES, Vania (2007): «La tradición oral y la construcción de una figura moderna del mundo en Tlalpan y Xochimilco». *Alteridades* 8 (15), 57-65.

RAMEY, James (2010): «La resonancia de la conquista en Janitzio». *Revista Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, 3, 30 54-57.

RAMÍREZ, Fausto (2009): «Cinco interpretaciones de la identidad nacional en la plástica mexicana del siglo XIX (1859-1887)». *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXV, 740, noviembre-diciembre, 1169-1184. Disponible en <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/387/388>

RAMÍREZ, Gabriel (1992): *Norman Foster y los otros, directores norteamericanos en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

RAMOS, Samuel (2018): *El perfil del hombre y la cultura en México*. Barcelona: Espasa Libros, Colección austral.

REBOLLEDO KLOQUES, Octavio (2017): «México: Identidad, Diversidad y Extranjería» *Revista de Ciencias Sociales*, IV (158),45-59

REMOTTI, Francesco (2010): *L'ossessione identitaria*. Roma: Laterza

RÍOS, Guadalupe; RAMÍREZ, Edelmira; SUÁREZ, Marcela (1997): *Día de Muertos. La celebración de la Fiesta del 2 de noviembre en la segunda mitad del siglo XIX*. México: Colección Molinos de Viento Serie Mayor Tradiciones Universidad Autónoma Metropolitana.

RIVERA, Diego (2016): *My art, my life. An Autobiography (with Gladys March). With 21 illustrations* (1ª: 1960). New York: Dover Publications, Inc.

RODRÍGUEZ, Jesusa, PONIATOWSKA, Elena y FELIPE, Liliana (2012): «Las soldaderas». *Debate feminista*, 46, 251-257.

ROMERO ROJAS, Oscar (coord.) (2006) *La festividad indígena dedicada a los muertos en México*. Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos 16. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

ROSENDO URIBE, Allan (2018): *El auge de los nacionalismos y su repercusión en el arte: el caso del muralismo mexicano*. México: Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.

SAID, Edward (2013): *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

SALAS HERNÁNDEZ, Juana Elizabeth (2010): *La cestería y la jarciaría en Zacatecas: urdiendo una tradición*. México: Ideaz.

SÁNCHEZ, Francisco (2002): *Luz en la oscuridad crónica del cine mexicano 1896-2002*. México: Conaculta Cineteca Nacional.

SÁNCHEZ TAPIA, Miguel Ángel (2010): «El culto a los muertos». *Crónicas*, 9, 2-8.

SAHAGÚN, Fray Bernardino (2000): *Historia general de las cosas de Nueva España Tomo II y III*. México: Cien de México.

SAHAGÚN, Fray Bernardino (2006): *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Editorial Porrúa.

SCHIFANO, Laurence y SOMAINI, Antonio (coord.) (2016): *Eisenstein leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*. París: Presses Universitaires de Paris Quest.

SCHMIDT-WELLE, Friedhelm y WEHR, Christia (eds.)(2015): *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid: Iberoamericana. Frankfurt: Vervuert. México: Bonilla Artigas Editores.

SERNA, Enrique (2018): «El Charro cantor». Enrique Florescano (coordinador): *Mitos mexicanos*. México: DeBolsillo

SERRANO MIGALLÓN, Fernando (2009): *150 Años de Las Leyes de Reforma 1859-2009*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Estudios Jurídicos nº67.

SINISCALCHI, Valeria (a cura di) (2002): *Frammenti di economie. Ricerche di antropología económica in Italia*. Cosenza: Pellegrini Editore.

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

SMITH, Anthony D. (2000): «¿Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las Naciones». Álvaro Fernandez Bravo (comp.), *La Invención de la Nación*. Buenos Aires: Manantial.

SMITH, Anthony D. (2004): *Nacionalismo: Teoría, ideología, historia*. Madrid: Alianza.

SORLIN, Pierre (1985): *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

TENA, Rafael (2009): *La religión mexicana. Catálogo de dioses*. Edición Especial Arqueología Mexicana, 30, 6-94.

TUÑÓN, Julia (1999) «La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro». *Archivos de la Filmoteca*, 31, 199-211.

TUÑÓN, Julia (2008): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México.

TUÑÓN, Julia (2016): «Carlos Navarro: *Janitzio* (1934)». Christian Wehr (ed.) *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 71-91.

VÁZQUEZ DE KNAUTH, Josefina (1970): *Nacionalismo y educación en México*. México: El Colegio de México.

VELA, Enrique (2013): *La arqueología y el cine mexicano*. Edición Especial Arqueología Mexicana, 49.

VILLAREAL ACOSTA, Alba Roxana (2013): *La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/22384/1/T34654.pdf>

VILLEGAS, Abelardo (1960): *La filosofía del mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.

VIÑAS, Moisés (1987): *Historia del Cine Mexicano*. México: UNAM - UNESCO Coordinación de Difusión Cultural/ Dirección de Actividades Cinematográficas.

VVAA (2011): «Día de Muertos II. Risa y Calavera». *Artes de México*, 67.

WESTHEIM, Paul (1983): *La calavera*. México: Fondo de Cultura Económica.

ZÁRATE TOSCANO (1997): «Espacios de fiesta en la Ciudad de México en el siglo XIX» *Trace. Jóvenes historiadores*, 32, 30-38.

ZARAUZ LÓPEZ, Héctor (2010): «Altars y ofrendas del Día de Muertos en México». Consejo Nacional para la cultura y las artes. Dirección General de Culturas Populares, *Altars y ofrendas del Día de Muertos en México. Primer Concurso Nacional de Fotografía*. México: Conaculta

ZARAUZ LÓPEZ, Héctor (2016a): «La fiesta del Día de Muertos». Enrique Florescano y Bárbara Santa Rocha (coord.), *La fiesta mexicana. Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica y Secretaría de Cultura. 113-139.

ZARAUZ LÓPEZ, Héctor (2016b): «La viva fiesta de los muertos». Enrique Florescano y Bárbara Santa Rocha (coord.), *La fiesta mexicana. Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica y Secretaría de Cultura. 359-369.

ZARAUZ LÓPEZ, Héctor (2016c): «Nuevas fiestas». Enrique Florescano y Bárbara Santa Rocha (coord.), *La fiesta mexicana. Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica y Secretaría de Cultura. 422-436

ZORRILLA, José (1992): *Don Juan Tenorio*. Madrid: Editorial Bruño. Edición, introducción, notas y actividades de Ana Alcolea Serrano.

6.1. Referencias hemerográficas

AVIÑA, Rafael (2014): «La muerte, tema poco abordado en el cine mexicano». *El universal* [en línea], <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/2014/muerte-cine-mexicano-1050901.html>

CABALLERO, Jorge (3 diciembre 2011): «El cine de luchadores, el más “genuino invento mexicano». *La Jornada* [en línea], <https://www.jornada.com.mx/2011/12/03/espectaculos/a07n1esp>

CRUZ BÁRCENAS, Arturo (1 noviembre, 2012): «La muerte es personaje del cine nacional porque forma parte de la vida cotidiana». *La Jornada* [en línea], <https://www.jornada.com.mx/2012/11/01/espectaculos/a09n1esp>

DENIS RODRÍGUEZ, Patricia Beatriz; HERMIDA MORENO, Andrés y HUESCA MÉNDEZ, Javier (2012): «El altar de muertos: origen y significado en México». *Revista de divulgación científica y tecnológica de la Universidad Veracruzana*, XXV, 1 [en línea], <https://www.uv.mx/cienciahombre/revistae/vol25num1/articulos/altar/>

REDACCIÓN AN (31 octubre, 2013): «Videos: Día de Muertos: películas de culto a la vida-muerte en el cine mexicano (parte 1)». *Aristegui Noticias* [en línea], <https://aristeguinoticias.com/3110/kiosko/dia-de-muertos-el-culto-a-la-vida-muerte-en-el-cine-mexicano>

REDACCIÓN ANIMAL POLÍTICO (14 mayo, 2013): «La mexicana que ganó a Disney el “Día de Muertos”». *Animal Político* [en línea],

<https://www.animalpolitico.com/2013/05/la-empresa-mexicana-que-le-gano-a-disney-el-dia-de-muertos/>

NOTIMEX (1 noviembre, 2014): «La muerte, tema poco abordado en el cine mexicano». *El Universal* [en línea], <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/2014/muerte-cine-mexicano-1050901.html>

NTX (23 mayo, 2013): «Metacube conserva el nombre “Día de los Muertos”». *Informador* [en línea], <https://www.informador.mx/Entretenimiento/Metacube-conserva-el-nombre-Dia-de-los-Muertos-20130523-0213.html>

SCHUESSLER, Michael (4 febrero, 2017): «El misterio de Frances Toor». *Nexos* [en línea], <https://cultura.nexos.com.mx/el-misterio-de-frances-toor/>

6.2 Bases de datos y otras webs

Cineteca nacional de México: <https://www.cinetecanacional.net/>

Filmoteca de Catalunya: <https://www.filmoteca.cat/web/ca/article/bases-de-dades-especialitzades>

FilminLatino: <https://www.filminlatino.mx/>

Filmoteca UNAM: <https://www.filmoteca.unam.mx/>

Ibermedia Digital: <http://ibermediadigital.com/>

ICAA:
<http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/catalogodecine/inicio.html>

IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía): <http://www.imcine.gob.mx/>

Más de cien años de cine mexicano:
<https://web.archive.org/web/20090204075252/http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>

UNAM en línea: <https://www.unamenlinea.unam.mx/seccion/bibliotecas-tesis-acervo-digital>

7. Anexos

7.1. Breve glosario de la cultura mexicana

El glosario que presentamos a continuación pretende reunir aquellos términos de la cultura mexicana, mexicanismos y nahuatlismos, que han aparecido a lo largo de la tesis. De esta manera, aproximar al lector a las palabras y expresiones utilizadas tanto en la cultura mexicana (prehispánica) como en la cultura popular de nuestro período de estudio (1930 a 1960).

Las fuentes utilizadas para su elaboración han sido *Diccionario breve de mexicanismos* de Guido Gómez de Silva, *Diccionario de la lengua española* de la RAE, la revista de *Arqueología Mexicana* dedicada a la religión mexicana y la tesis doctoral *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1952)* de Marina Díaz López.

Acocote

Calabaza larga agujereada por ambos extremos que se usa para extraer por succión el aguamiel del maguey.

Altar del Día de Muertos

Colocado encima de una mesa o de unos cajones se pone en una de las estancias de la casa para honrar a los antepasados. En él no puede faltar la comida, la bebida, el papel picado, el copal, las velas, el agua, la sal, y sobre todo, las fotografías de los difuntos.

Al tiro

Ponerse de al tiro, en seguida, con la mayor rapidez.

Bajío

Terreno bajo, llanura. El Bajío es una región que se extiende principalmente en el Estado de Guanajuato.

Buigas

Significa la búsqueda de algo inexistente.

Calavera garbancera o Catrina

Grabado de José Guadalupe Posada que representa la cara de un cráneo con un sombrero. Posteriormente fue conocida como La Catrina.

Calavera literaria

Género de la lírica popular mexicana en forma de epitafio o epigrama fúnebre.

Cempasúchil

Del náhuatl, significa «veinte flores» o «flor de veinte pétalos». Se utiliza especialmente en las decoraciones de las tumbas y los altares durante la celebración del Día de Muertos, ya que su floración es durante el verano y el otoño.

Chamaco

Niño, muchacho.

Charro

Persona que se dedicaba a la cría del ganado. Tiene un buen manejo del lazo y la doma de caballos y viste chaqueta corta, camisa blanca, chaleco, corbata de lazo, sombrero de copa alta y ala ancha y pantalón ajustado. La figura del charro representa la gallardía y la caballería.

Charro Negro

Figura que proviene de las tradiciones orales populares y que hace alusión al diablo o a una figura maligna.

Chiflar

Silbar.

China poblana

Mujer mestiza que vestía un traje tradicional. Antiguamente era la acompañante del charro.

Chingada

Malo, difícil, complicado. También significa prostituta.

Cihuacóatl

«La mujer serpiente» o «Serpiente hembra». Diosa madre, diosa de la tierra.

Cincalco o Chichihualcuauhco

En la cosmovisión de la cultura mexicana era el lugar donde iban los niños muertos de manera prematura

Cilindrero

Persona que toca el cilindro u organillo. En la actualidad siguen siendo representativos de la Ciudad de México.

Coatlicue

En la cosmovisión mexicana era la diosa-madre de la tierra, la vida y la muerte.

Compadre o comadre

Dicho de los amigos íntimos, conocidos o padrinos. Código de camaradería entre hombres y mujeres.

Copal

Del náhuatl, *copalli*. El copal se utiliza al quemarlo como incienso en los templos y casas para sahumar.

Corrido

Poema narrativo popular que se canta o recita. Los corridos narran hazañas, muertes trágicas, asesinatos, etc... tuvieron su auge durante la Revolución

Mexicana. En la actualidad siguen siendo muy populares, sobre todo, los relacionados con el subgénero de los narcocorridos.

Criollo

Persona nacida en México, hijo de españoles. Los criollos tuvieron gran relevancia durante la guerra de Independencia de México.

Cultura mexicana

También conocida por los españoles como azteca, se ubicaba en el altiplano central de México. Fundaron, en el lago de Texcoco, la ciudad de Tenochtitlán, la actual Ciudad de México.

Echarse al pico

Significa matar.

Enchinar

Ponerse la carne de gallina

Estirar la pata

Expresión que significa morir.

Guajolote

Del náhuatl huexolotl. Pavo.

Hojas volantes

Eran publicaciones que se imprimían cuando había noticias importantes. Los voceadores, a quienes se llamaba «papeleritos», eran los encargados de distribuirlas.

Huehuetéotl

«Dios viejo». En la cultura mexicana es el Dios del fuego terrestre

Huey miccailhuitl

En la cultura mexicana «Gran fiesta de los muertos» dedicada a Xiuhtecuhtli (dios del fuego astral (nocturno) y del señorío celebrada entre el 1º y el 20 de agosto)

Huitzilopochtli

En la cultura mexicana representa el dios de la guerra.

Jarabe tapatío

Es un baile regional mexicano del Estado de Jalisco.

Llorona

Mujer legendaria que aparece en la noche gimiendo cerca de los ríos, fuentes y lugares con agua. Se la relaciona también con la Malinche, que llora por perder a sus hijos ante los españoles.

Mariachi

Grupo de músicos vestidos con traje de charro.

Maguey

Planta del género agave. Tiene las hojas gruesas y carnosas en forma de lanza. Algunas de sus especies se utilizan para la elaboración del tequila, el mezcal, el pulque, entre otros.

Mayordomía

Consisten en un tipo de organización social que exige de los pobladores una cooperación voluntaria y «con gusto».

Mero

Justamente, precisamente, ahora mismo.

Miccailhuitontli

En la cultura mexicana «Pequeña fiesta de los muertos» realizada en honor a Huitzilopochtli (dios de la guerra) del 12 al 31 de julio

Michtlantechutli

En la cultura mexicana Señor o Dios de la muerte. Divinidad relacionada con los sacrificios humanos y los que morían de forma natural.

Mictlán

En la cosmovisión mexicana era el lugar donde iban una vez muertos los enfermos y los de muerte natural.

Mole

Salsa preparada con diferentes tipos de chile, varias especias como clavo, ajo, así como canela y chocolate. Su tiempo de cocción artesanal es de tres días. Se suele acompañar con pollo o guajolote.

Náhuatl

Lengua de los nahuas. En la actualidad se habla en varias zonas centrales de México. En la antigüedad fue la lengua de la cultura mexicana.

Narco

Persona relacionada con el narcotráfico. Traficante de drogas.

Ni modo

Coloquialismo para expresar aceptación, resignación ante un hecho o situación.

Nopal

Del náhuatl nopalli. La chumbera.

Oitelas

Expresión que significa míralas.

¡Órale!

Expresión que significa ¡venga!, ¡vamos!

Pachuco

Es un joven inmigrante, de origen mexicano, de la zona sur de Estados Unidos. Lleva una vestimenta muy particular y extravagante, compuesta de un traje holgado, de los años cuarenta y cincuenta. También se caracteriza por su actitud y su lenguaje. Este personaje es representado por el cómico Germán Valdés Tin Tan.



© Tin Tan vestido de Pachuco

Pelado

Figura de clase baja de la ciudad que se expresa con lenguaje grosero y soez. También es definido como gandalla, vulgar, mal educado. El personaje cinematográfico que lo representó fue Cantinflas.

PRI

Partido Revolucionario Institucional a partir de 1946. Antes había sido el PNR, Partido Nacional Revolucionario fundado en 1929. Es uno de los partidos más importantes de la Historia de México, ya que estuvo en el poder durante 72 años seguidos.

Pulque

Bebida alcohólica blanca y espesa que se extrae del maguey.

Purépecha

Comunidad indígena que habita principalmente en el Estado de Michoacán.

Quecholli

En la cultura mexicana fiesta de los cazadores dedicada al dios de la caza Camaxtli o Icmactli que se celebraba en noviembre.

¿Quiubo?, ¿Quiubole?

¿Qué hubo? Se suele utilizar para preguntar al interlocutor ¿Qué pasó?

Ranchero

Persona que trabaja o vive en un rancho.

Revolucionario

Soldado que luchó en la Revolución Mexicana de 1910.

Sarape

Frazada, manta o cobertor generalmente de lana o algodón y de colores vivos.

Soldadera

Mujer soldado durante la Revolución Mexicana de 1910.

Tehuana, tehuano

Perteneciente a Tehuantepec, en el estado de Oaxaca.

Tezcatlipoca

En la cultura mexicana dios creador e inventor de la hechicería.

Tianguis

Esta palabra proviene del náhuatl *tianquiztli* que significa mercado público.

Tlalocan

En la cosmovisión mexicana era el lugar donde los muertos relacionados con el agua iban al morir.

Tlachiquero

Persona encargada de raspar el maguey para estimular la producción de agua-miel, misma que después se extrae mediante succión con la ayuda de un tipo de calabaza.

Tlaltecuhltli

En la cultura mexicana diosa de la Tierra y devoradora de cadáveres.

Tonántzin

Nuestra madre, madre tierra. Llamada también Cihuacóatl

Tonatiuh Ichan

«La casa del sol». En la cosmovisión de la cultura mexicana era el lugar donde iban los muertos de la guerra y las mujeres que morían en el parto.

Tortilla

Alimento redondo y plano que se hace de harina de maíz. Es uno de los alimentos básicos mexicanos.

Tzompantli

Del náhuatl, «fila de cabelleras». En los templos mexicanos, lugar donde se colocaban en filas los cráneos de las víctimas.

Vieja, viejo

Se utiliza para llamar a la mujer o al esposo.

Xiuhtecuhtli

En la cultura mexicana Dios del fuego astral (nocturno)

Xoloitzcuintle

Perro sin pelo originario de México. En la cultura mexicana se creía que guiaba al difunto en los nueve niveles del inframundo.

Xochipilli

En la cultura mexicana «Noble, Flor». Diosa de las flores, la música y el canto.

Xochiquetzal

En la cultura mexicana era la diosa de la tierra húmeda y fértil. «Flor, pluma de quetzal».

Vieja

Coloquialismo para decir esposa, mujer.

Wixárika

Comunidad indígena huichola de la Sierra Norte de Jalisco. Los huicholes son indígenas que viven en las montañas situadas entre los estados de Jalisco, Zacatecas, Nayarit y Durango.

7.2. Recopilatorio películas

A lo largo de esta investigación, y antes de acotar nuestro contexto de estudio de 1930 a 1960, recurrimos al estudio de películas de décadas diferentes para observar y analizar los elementos utilizado por el cine para mostrar la festividad del Día de Muertos. Por este motivo, este anexo pretende ser un recopilatorio de estas películas, aunque no descartamos que pueda haber más, nos ha parecido interesante compartirlas para aportar nuestro grano de arena su difusión. Así como también incorporar algunos largometrajes, cortometrajes y películas de animación de producción estadounidense, pero relevantes en la incorporación de la festividad.

Las fuentes utilizadas para realizar el formato de las fichas han sido la *Historia documental del cine mexicano* (1969) de Emilio García, *La aventura del cine mexicano* (1968) de Jorge Ayala Blanco, la base de datos de la Cineteca Nacional de México, la de la Fimoteca de la UNAM e Internet Movie Database. En algunas ocasiones no hemos podido completar las fichas por carecer de datos.

Hemos dividido este anexo por décadas donde hemos ubicado cada una de las películas, con tal de ayudar al lector a orientarse de una forma visual y contextual.

RECOPILATORIO PELÍCULAS



1930 - 1939





¡Que viva México!

1931

Género

Drama/Histórico

Duración

84 minutos



DIRECTOR

Serguéi Eisenstein

REPARTO

Félix Balderas
Martín Hernández
David Liceága
Julio Saldívar
Isabel Villaseñor
Maruja Grifell
Raúl De Anda
Lupita Gallardo

PRODUCCIÓN

Grigori Alexandrov, N.Orlov, Upton Sinclair

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Serguéi Eisenstein

FOTOGRAFÍA

Gabriel Figueroa; Eduard Tissé

MÚSICA

Juan Aguilar, Francisco Camacho Vega

EDICIÓN

Grigori Alexandrov, Esfir Toba, N. Orlov

SINOPSIS

La versión realizada por Grigori Alexandrov (1979) relata, a través de cinco episodios: Prólogo, Sandunga, Fiesta, Maguey y Epílogo, los diferentes periodos históricos de la cultura mexicana finalizando con la fiesta del Día de Muertos.

DÍA DE MUERTOS

Calaveras de José Guadalupe Posada.
Calaveras de azúcar y papel maché que se venden en el mercado.
Alusión a la obra "Don Juan Tenorio" de José Zorilla.
Cementerio, velas, comida y bebida.

Janitzio

1934

Género

Melodrama

Duración

56 minutos



DIRECTOR

Carlos Navarro

REPARTO

Emilio Fernández (Zirahuén),
María Teresa Orozco (Eréndira)
Gilberto González (ingeniero)
Max Langer (Don Pablo)
Adela Valdés (Tacha)

PRODUCCIÓN

Cinematográfica Mexicana, S.A.,
Antonio Manero y José Luis Bueno

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Luis Márquez
Roberto O'Quigley

FOTOGRAFÍA

Lauron Jack Draper
Eugenio Lezama Michel (ayudante)

MÚSICA

Francisco Domínguez

SONIDO

José B. Carles

ESCENOGRAFÍA

José Rodríguez Granada

SINOPSIS

"Janitzio" narra la trágica historia de amor de una joven pareja purépecha de la Isla de Janitzio en el lago de Pátzcuaro, Zirahuén (Emilio Fernández) y Eréndira (María Teresa Orozco). Ambos se enfrentarán, por un lado, a la incompreensión de los suyos, que intentan imponerles una ley ancestral que castiga a aquellos que se entregan a los fuereños, y, por el otro, a la explotación de un mercader corrupto, Manuel Moreno (Gilberto González), que aprovecha su posición de poder, como representante de la pesquera que compra el género a los indígenas, para extorsionar a Eréndira.

DÍA DE MUERTOS

Cementerio.

RECOPILATORIO PELÍCULAS



1940 - 1949





El ahijado de la muerte

1946

Género

Melodrama

Duración

56 minutos



DIRECTOR

Norman Foster; Ignacio Villarreal (asistente)

REPARTO

Jorge Negrete (Pedro), Rita Conde (Marina), Leopoldo Ortín (Dionisio), Emma Roldán, Tito Junco (Carmelo), Alejandro Ciangherotti (Julio), Francisco Jambrina, Manuel Dondé, Carlos Múzquiz, niño Daniel Pastor, Lupe Inclán, Ignació Peón

PRODUCCIÓN

Películas Anáhuac, Oscar Dancigers

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Norman Foster, Janet y Luis Alcoriza

FOTOGRAFÍA

Jack Draper

MÚSICA

Manuel Esperon, Ernesto Cortázar (letras)

SONIDO

Nicolás de la Rosa

ESCENOGRAFÍA

Gunther Gerszo

EDICIÓN

José M. Noriega

SINOPSIS

“El ahijado de la muerte”, ubicada en la época porfiriana, relata la historia de Pedro (Jorge Negrete), un caporal enamorado de la hermana del patrón, Marina (Rita Conde). Pedro, por su carácter rebelde y altivo es perseguido por el patrón, pero gracias a que su padre hizo un trato con la Muerte para que fuera su ahijado, tiene un organismo invulnerable que lo salvará de cualquier peligro.

DÍA DE MUERTOS

Cementerio rural, velas, bebida y flores.
Personificación de la muerte.
Altar y ofrenda de Día de Muertos.
Niños con máscaras de calavera.



Nosotros los pobres

1947

Género

Melodrama

Duración

56 minutos



DIRECTOR

Ismael Rodríguez

REPARTO

Pedro Infante (Pepe El Toro), Evita Muñoz (Chachita), Carmen Montejo ("la física"), Blanca Estela Pavón (Celia, "la romántica" o "la chorreada"), Miguel Inclán (don Pilar), Katy Jurado ("la que se levanta tarde"), Rafael Alcayde (licenciado Montes), Delia Magaña (La Tostada), Amelia Wilhelmy (La Guayaba), Pedro de Aguilón (Topillos)

PRODUCCIÓN

Rodríguez Hermanos

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas; adaptación de Pedro de Urdimalas

FOTOGRAFÍA

José Ortiz Ramos

MÚSICA

Manuel Esperón y letras de Pedro Urdimalas

SONIDO

Manuel Topete y Jesús González Gancy

ESCENOGRAFÍA

Carlos Toussaint

SINOPSIS

"Nosotros los pobres" narra la historia de Pepe el Toro (Pedro Infante) y su enamorada, La Chorreada (Blanca Estela Pavón), quienes deben vencer varios obstáculos sociales y familiares para seguir con su amor.

DÍA DE MUERTOS

Cementerio urbano, velas y flores. Referencia a la obra de teatro de "Don Juan Tenorio".

Maclovia

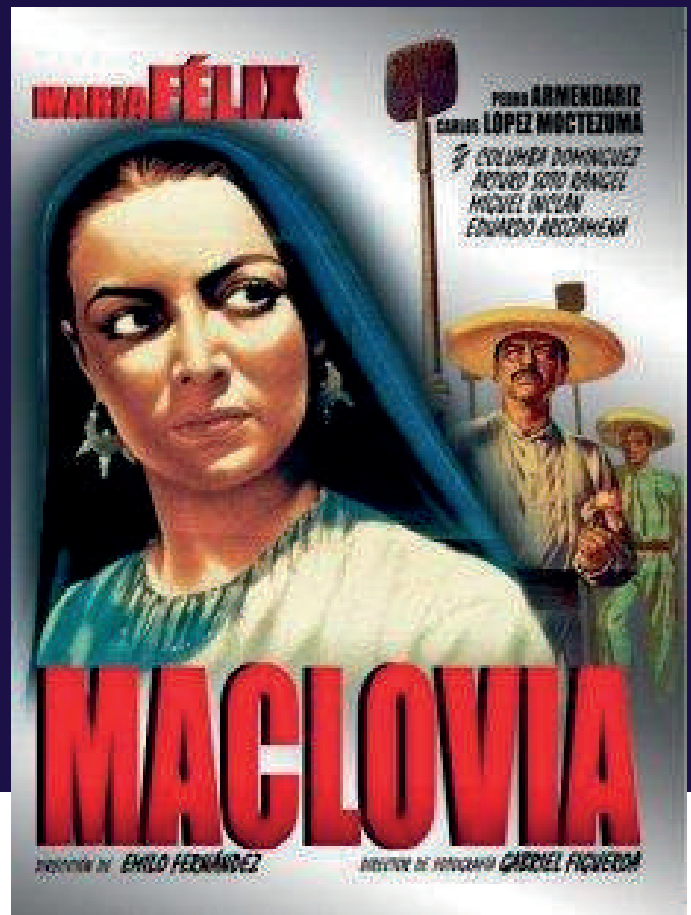
1948

Género

Drama

Duración

105 minutos



DIRECTOR

Emilio Fernández

REPARTO

María Félix (Maclovia), Pedro Armendáriz (José María), Carlos López Moctezuma (Genovevo de la Garza), Columba Domínguez (Sara), Arturo Soto Rangel (don Justo), Miguel Inclán (Macario), José Morcillo (padre Jerónimo), Roberto Cañedo (teniente Ocampo), Eduardo Arozamena (cabo Mendoza), Manuel Dondé (comisario), Ismael Pérez, José Torvay

PRODUCCIÓN

Filmex, Gregorio Walerstein y Felipe Subervielle; jefe de producción: Alberto A. Ferrer

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández basado en la leyenda michoacana de Luis Marquez

FOTOGRAFÍA

Gabriel Figueroa

MÚSICA

Antonio Díaz Conde

SONIDO

José B. Carles y James Fields

EDICIÓN

Gloria Schoemann

ESCENOGRAFÍA

Manuel Fontanals; maquillaje: Armando Meyer

SINOPSIS

La película relata la historia de Maclovia (María Félix) y de José María (Pedro Armendáriz) de origen tarasco. Trata de sus infortunios como pareja. No terminan de consagrar su amor debido a las diferencias sociales y a la intromisión del sargento criollo Genovevo de la Garza (Carlos López Moctezuma), que desea a Maclovia.

DÍA DE MUERTOS

Cementerio de Janitzio, velas y flores.

RECOPILATORIO PELÍCULAS



1950 - 1959





El brazo fuerte

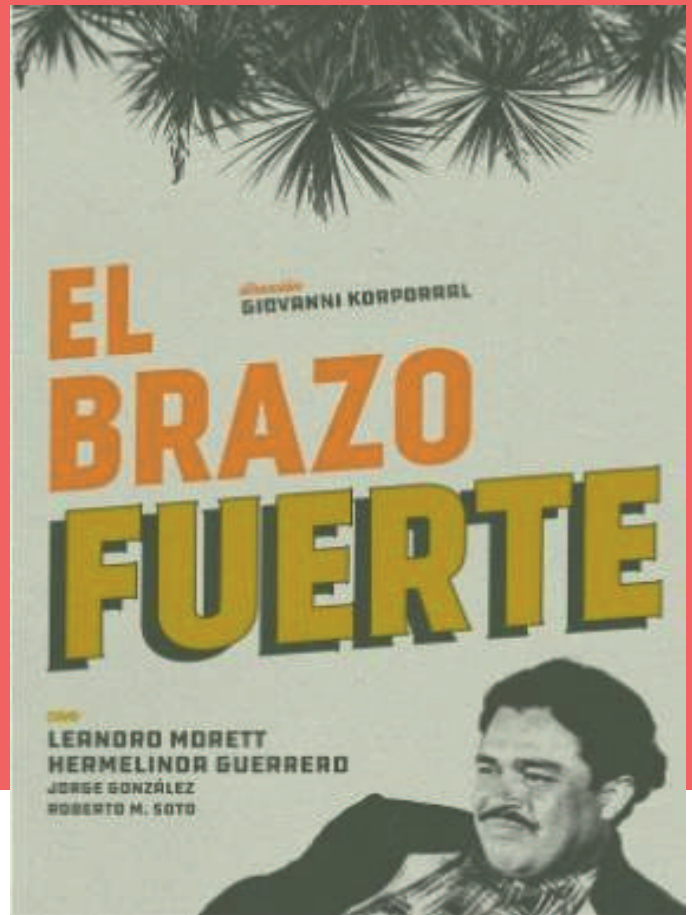
1958

Género

Comedia/Sátira

Duración

84 minutos



DIRECTOR

Giovanni Korporaal

REPARTO

Leandro Morett (Agileo Barajas), Hermelinda Guerrero (Nacha), Jorge González (Melesio Lara), Roberto M. Soto (Avelino Magallón), José Gutiérrez (notario), Manuel Ríos (Gumaro, policía), María Luisa Ramos (Flora), Blanca Castillo Ledón (Petra), Giovanni Korporaal (fotógrafo)

PRODUCCIÓN

Reco Films, Rebeca Salinas de Duff; diseño de producción: Norman M. Thomas

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Juan de la Cabada y Giovanni Korporaal

FOTOGRAFÍA

Walter Reuter

MÚSICA

Leonardo Velázquez

SONIDO

Enrique Rodríguez

MAQUILLAJE

Manuel Ríos

SINOPSIS

“El brazo fuerte” cuenta la historia de Agileo Barajas, un empleado gubernamental enviado a un pueblo para construir una carretera. A su llegada, como forastero, es tratado con hostilidad y desconfianza por los lugareños, hasta que al llegarle una carta del gobierno se hace pasar por un personaje de gran influencia. A partir de entonces, la actitud del pueblo hacia él cambia por completo, convirtiéndose, finalmente, entre corrupción y abusos de poder, en el cacique del pueblo.

DÍA DE MUERTOS

Alusión a los grabados de José Guadalupe Posada.

Calaveras literarias.

Panteón rural.

Máscaras de calaveras en una fiesta carnavalesca.



Macario

1959

Género

Drama

Duración

90 minutos



DIRECTOR

Roberto Gavaldón; asistente: Ignacio Villarreal

REPARTO

Ignacio López Tarso (Macario), Pina Pellicer (esposa de Macario), Enrique Lucero (la muerte), Mario Alberto Ramírez (don Ramiro)

PRODUCCIÓN

CLASA Films Mundiales, Armando Orive Alva; productor ejecutivo

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

B. Traven, basada en un cuento de los hermanos Grimm; adaptación Emilio Carballido y Roberto Gavaldón

FOTOGRAFÍA

Gabriel Figueroa

MÚSICA

Raúl Lavista

SONIDO

Jesús González Gancy y Galindo Samperio

ESCENOGRAFÍA

Manuel Fontanals

EDICIÓN

Gloria Schoemann

SINOPSIS

La película narra la historia de Macario, un leñador indígena que vive cerca del bosque con su familia. Durante la festividad del Día de Muertos empieza a preocuparse por la muerte y sus consecuencias. Al compartir medio guajolote con la Muerte será capaz de curar a los enfermos.

DÍA DE MUERTOS

Altar u ofrenda.

Los esqueletos y calaveras influencia de José Guadalupe Posada.

El mercado.

El cementerio o panteón.

Calaverita o calavera literaria.

Personificación de la muerte.

RECOPILATORIO PELÍCULAS



1970 — 1979





Noche de muertos

1979

Género

Documental

Duración

30 minutos

No Encontrado

DIRECTOR

Julián Pastor

PRODUCCIÓN

Centro de Producción de Cortometraje

FOTOGRAFÍA (COLOR)

Jorge Senyal, Armando Carrillo y
Arturo de la Rosa

SINOPSIS

Documental sobre la celebración del Día de Muertos en la isla de Janitzio (Pátzcuaro, Michoacán) con su procesión con velas a través del lago para depositar ofrendas en las tumbas.

DÍA DE MUERTOS

Cementerio, velas y tumbas decoradas.

RECOPILATORIO PELÍCULAS



1980 - 1989





Bajo el Volcán

1984

Género

Drama

Duración

109 minutos



DIRECTOR

John Huston

REPARTO

Albert Finney, Jacqueline Bisset,
Anthony Andrews, Ignacio López
Tarso, Katy Jurado, James Villiers

PRODUCCIÓN

Universal Pictures

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Guy Gallo basada en la novela de
Malcom Lowry

FOTOGRAFÍA

Gabriel Figueroa

MÚSICA

Alex North

SONIDO

Chris Carpenter, Colin Charles,
Fernando Cámara, Daniel Johnson,
Marvin Kosberg, Mel Metcalfe,
Anthony Palk, Terry Porter

ESCENOGRAFÍA

Martín Cardenas y Theresa Wachter; vestuario de
Angela Dodson; maquillaje de Fernando García
González, Keis Maes y Teresa Sánchez

SINOPSIS

Durante el Día de Muertos de 1938 en un pequeño pueblo Quauhnahuac (Cuernavaca), un excónsul inglés Geoffy Firmin sufre de alcoholismo acosado por el recuerdo de su ex-mujer, Yvonne, que lo abandonó. Durante su estancia en México se reencontra con ella, pero su comportamiento autodestructivo ya no tendrá límites. Esta crisis existencial hará que Firmin esté entre la vida y la muerte. Asesinado finalmente junto a Yvonne será la única manera de redimirse junto a su esposo.

DÍA DE MUERTOS

Cementerio, representación de la obra de teatro Don Juan Tenorio, mercado, calaveras y esqueletos (alusión a la Catrina y al Catrin).



Calacán

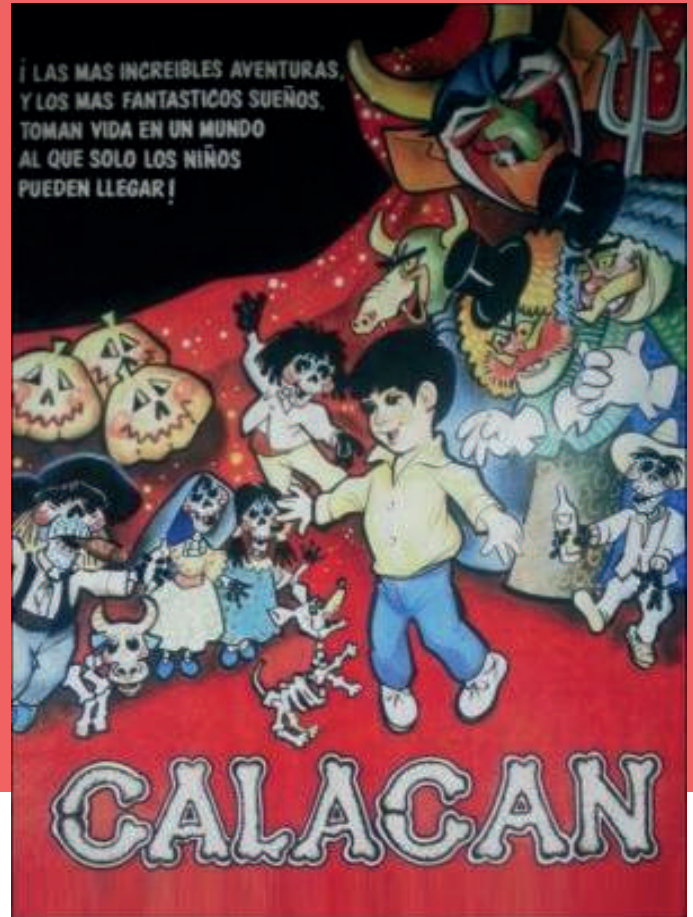
1985

Género

Comedia/Infantil

Duración

80 minutos



DIRECTOR

Luis Kelly

REPARTO

Emilio Ebergenyi

Silvia Guevara

Carmen Luna

Heriberto Luna

Mauro Mendoza

Dora Montiel

David González

Agustín Hernández

PRODUCCIÓN

Emulsión y Gelatina, Dasa Films S.A.,

Compañía Teatral La Troupe y

Fonoimagen

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Luis Kelly, Fernando Fuentes y Mauro

Mendoza

FOTOGRAFÍA

Fernando Fuentes

MÚSICA

Luis Ignacio Guzmán y Eduardo Díaz Muñoz

MONTAJE

Luis Kelly

SINOPSIS

La víspera del Día de Muertos, máxima celebración del pueblo de Calacán, el niño ciudadano Ernesto presencia por casualidad la reunión de varios seres que piensan intervenir en las festividades para introducir calabazas de Halloween. Al percatarse del peligro que corren las tradiciones calacanences, Ernesto convence a su padre, un vendedor de dulces típicos, para que lo lleve a Calacán y prevenir a los pobladores del peligro (IMCINE).

DÍA DE MUERTOS

Calaveras de azúcar.

Pan de muerto.



Por eso en Mixquic hay tantos perros

1985

Género

Ficción

Duración

25 minutos

No Encontrado

DIRECTOR

Luis Manuel Serrano

REPARTO

José Carlos Ruíz
Josefina Echánove
Mariana Elizondo

PRODUCCIÓN

Centro de Capacitación
Cinematográfica, con el apoyo de
Atom y Jesús Fernández

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Francisco Serrano y Luis Manuel
Serrano

FOTOGRAFÍA

Pedro Enrique Armendares

MÚSICA

Miguel Bernal y Antonio Zepeda

SONIDO

Alejandro Aguilar Mantrana

EDICIÓN

Luis Manuel Serrano

SINOPSIS

El argumento trata la historia de un pueblo de Mixquic, donde un hombre narra la experiencia de su madre, que una vez muerta, trata de cruzar el río de la muerte, pero un perro le negará su paso. La mujer resucita, como segunda oportunidad, para poder cuidar a los perros que son guías del Más Allá.

DÍA DE MUERTOS

Velatorio de la difunta y pequeño altar.



Día de difuntos (Los hijos de la guayaba)

1988

Género

Comedia/Drama

Duración

94 minutos



DIRECTOR

Luis Alcoriza

REPARTO

Héctor Suárez

Fernando Luján

Pedro Weber "Chatanuga"

Manuel "Flaco" Ibáñez

Adalberto Martínez "Resortes"

Sergio Ramos "El Comanche"

María Rojo

Carmen Salinas

Ernesto Gómez Cruz

Edgardo Gascón

PRODUCCIÓN

Televisine S.A. de C.V.

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Luis Alcoriza y Fernando Galiana

FOTOGRAFÍA (COLOR)

Rosalío Solano

MÚSICA

Pedro Plascencia Salinas

EDICIÓN

Carlos Savage

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN

Luis García de León

SINOPSIS

En un panteón de Ciudad de México, el licenciado Talamantes va a colocar una cruz en la tumba de un amigo suyo. Ahí convive con otros asistentes que conmemoran a sus deudos, el albañil, el poeta, el zapatero, el plomero y el peluquero con sus respectivas familias. Al calor del alcohol todos discuten, exhiben sus debilidades, resuelven desacuerdos de parejas, pelean, coquetean, se reconcilian y se juran amistad eterna (IMCINE).

DÍA DE MUERTOS

Cementerio urbano.

RECOPILATORIO PELÍCULAS



1990 — 1999



El agujero

1997

Género

Thriller

Duración

82 minutos



DIRECTOR

Beto Gómez

REPARTO

Roberto Cobo, José Luis Pimentel Ramos, Beto Gómez, Pedro Altamirano, Jorge Bayardo, Jorge Becerril, Julio Bekhor, Gabriela Canudas, Lorenzo Feijóo, Gabriela Murray, Gerardo Ott, René Pereyra, Javier Rivas

PRODUCCIÓN

Esicma y Dejarne Disfrutar Films

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Beto Gómez y Raúl Fernández Espinosa

FOTOGRAFÍA

Héctor Osuna

MÚSICA

Javier Alzaga

SONIDO

Ali Gardoqui y Antonio Isordia Llamazares

ESCENOGRAFÍA

Hernán Pimentel

EDICIÓN

Nacho Ruíz Capillas

SINOPSIS

Un pachuco regresa a su pueblo natal en Páztcuaro durante la preparación del Día de Muertos. Apresado por estar alcoholizado y no respetar a la autoridad, pasará la víspera de Día de Muertos en prisión. Allí se encontrará con varios personajes que reflexionan sobre la vida y la muerte.

DÍA DE MUERTOS

Cementerio rural.

RECOPILATORIO PELÍCULAS



2000- 2009





Hasta los huesos

2001

Género

Animción/Corto

Duración

10 minutos

**DIRECTOR**

René Castillo

REPARTO

Bruno Bichir, Daniel Cubillo, Eugenia León, Claudia Prado y Celso R. García

PRODUCCIÓN

René Castillo

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

René Castillo

FOTOGRAFÍA

Sergio Ulloa

MÚSICA

Ruben Albarran, Emanuel De Real, Eugenia León, Enrique Rangel, Joselo Rangel

SONIDO

Jack Amkie, Raúl Atondo, Jaime Bach, Mario Melgarejo, Edgar Morales y Gabriel Romo

EDICIÓN

René Castillo

SINOPSIS

Con la muerte del protagonista, éste desciende al mundo de los muertos. El personaje tendrá que aceptar que está muerto y encontrar finalmente la felicidad.

DÍA DE MUERTOS

Esqueletos y calaveras representando a soldados de la Revolución Mexicana, La Catrina, entre otros.

Clara influencia José Guadalupe Posada. Cementerio.



Día de muertos en la tierra de los murciélagos 2003

Género

Documental

Duración

30 minutos

No Encontrado

DIRECTOR

Pedro Daniel López

REPARTO

Mariano López Hernández, Manuel López Pérez y Pedro Daniel López

PRODUCCIÓN

Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur
(CIESAS-Sureste/CESMECA-UNICACH)

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Pedro Daniel López

FOTOGRAFÍA

Pedro Daniel López

MÚSICA

"San Lorenzo" (música tradicional de Zinacatlán)

SONIDO

Pedro Daniel López

EDICIÓN

Pedro Daniel López

SINOPSIS

Nos muestra la fiesta de Todos los Santos conocida en México como el Día de muertos. Esta fiesta popular católica se celebra el primero y el dos de noviembre de cada año, pero en Zinacatlán tienen una manera particular de hacerla (Festival Internacional de Cine de Morelia).



La Leyenda de la Nahuala

2007

Género

Animación

Duración

82 minutos



DIRECTOR

Ricardo Arnaiz

REPARTO

Andrés Bustamante, Jesús Ochoa, Rafael Inclán, Martha Higareda, Manuel "Loco" Valdés, Ofelia Medina, Fabrizio Santini

PRODUCCIÓN

FIDECINE/Animex

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Antonio García y Omar Mustre

FOTOGRAFÍA

Animación

MÚSICA

Gabriel Villar

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN

Socorro Aguilar y Eduardo Jiménez Ahuactzin

DIRECTOR DE ARTE

Phil Roman

SINOPSIS

La historia transcurre durante el Día de Muertos en Puebla en 1807. El protagonista, Leo, es un niño inseguro que se asusta de las historias de miedo que le cuenta su hermano mayor, Nando. Leo tendrá que afrontar sus miedos para salvar a su hermano, quien es raptado por la malvada Nahuala. Juntos lucharán para vencer a esta bruja que se come las almas de los niños.

DÍA DE MUERTOS

Calaveras de azúcar.

Pan de muerto.



Una comida más

2008

Género

Corto

Duración

6,96 minutos

No Encontrado

DIRECTOR

Alejandra Portillo

DÍA DE MUERTOS

Cementerio rural.

SINOPSIS

Una familia yucateca celebra el Día de muertos (Hannal Pixan) con la comida tradicional; la madre y la hija se esmeran en hacer el plato principal (Pib) y todo lo que se acostumbra comer en esas fechas. El más emocionado es el abuelo, todos los demás simplemente comen y platican sobre asuntos cotidianos, y los que más disfrutan de la comida son la hija y el abuelo (Cineteca Nacional).

RECOPILATORIO PELÍCULAS



2010 - 2019





Día de los muertos

2013

Género

Animación/Corto

Duración

3 minutos

**DIRECTOR**

Proyecto tesis de Ashley Graham, Kate Reynolds y Lindsey St. Pierre para el Colegio de Arte y Diseño Ringling de Estados Unidos

REPARTO

Luisa D'Orey

PRODUCCIÓN

Ringling College of Art & Design

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Ashley Graham, Kate Reynolds, Lindsey St. Pierre

FOTOGRAFÍA

Animación

MÚSICA

Cory Wallace

SONIDO

Mauricio D'Orey

SINOPSIS

Durante el 2 de noviembre, una niña visita la tumba de su madre. La niña será llevada a visitar la tierra de los muertos, dónde verá que todo es alegría y fiesta.

DÍA DE MUERTOS

Cementerio.

Esqueletos y calaveras.

Altar (pan de muerto, dulces, comida, papel picado).



El Libro de la Vida

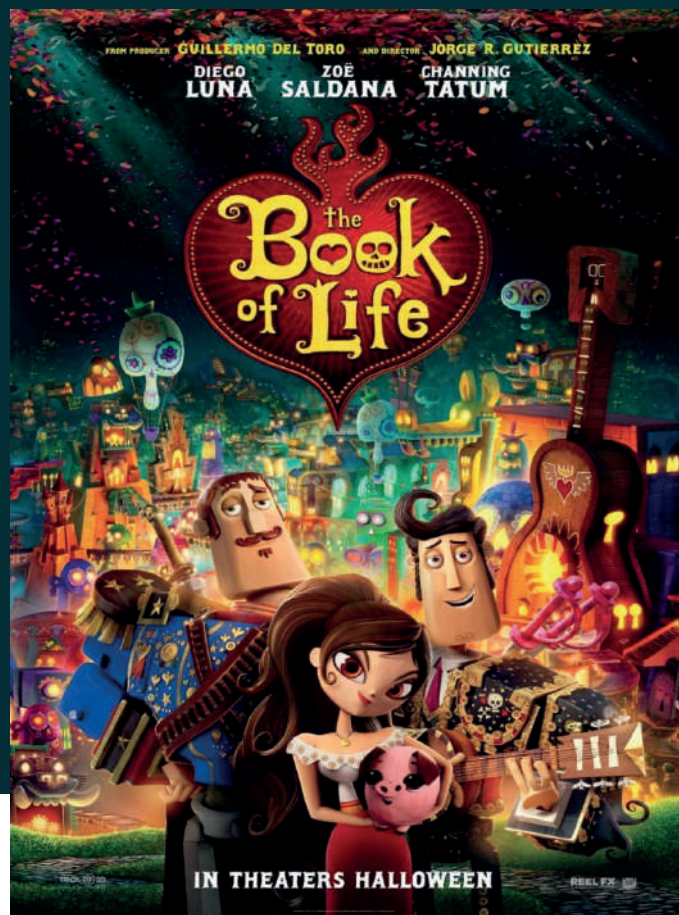
2014

Género

Animación

Duración

95 minutos



DIRECTOR

Jorge R. Gutiérrez

REPARTO

Diego Luna, Zoe Saldana, Channing Tatum, Christina Applegate, Ice Cube, Kate del Castillo, Ron Perlman, Cheech Marin, Héctor Elizondo, Plácido Domingo, Ana de la Reguera, Jorge R. Gutiérrez, Eugenio Derbez, Gabriel Iglesias, Ricardo Sánchez y Dany Trejo

PRODUCCIÓN

20th Century Fox Animation/Reel FX Creative Studios/Chatrone; Guillermo del Toro

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Jorge R. Gutiérrez y Douglas Langdale

MÚSICA

Gustavo Santaolalla

DIRECTOR DE ARTE

Paul Sullivan

EDICIÓN

Steven Liu y Ahren Shaw

SINOPSIS

La historia gira entorno a tres amigos, Manolo, María y Joaquín. La muerte es representada por la Catrina y Xibalba, quienes apostarán para ver quién de los dos chicos enamorará a María. Al paso de los años, Manolo se convertirá en torero por herencia familiar, aunque su sueño es ser músico, mientras que Joaquín se convertirá en un soldado invencible gracias a una medalla que le regaló Xibalba. Xibalba para ganar la apuesta hará trampas y Manolo morirá accediendo al mundo de los Muertos. Allí Manolo luchará con honor y valentía para revivir y recuperar a María.

DÍA DE MUERTOS

Cementerio.
Calaveras y esqueletos.
Altar.



Todos están muertos

2014

Género

Drama

Duración

93 minutos



DIRECTOR

Beatriz Sanchís

REPARTO

Elena Anaya (Lupe), Nahuel Pérez Biscayart (Diego), Angélica Aragón (Paquita), Christian Bernal (Pancho), Patrick Criado (Víctor), Patricia Reyes Spíndola (Doña Rosario) y Macarena García (Nadia)

PRODUCCIÓN

Animal de Luz Films, Avalon y Cacerola Films

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Beatriz Sanchís

FOTOGRAFÍA

Álvaro Gutiérrez

MÚSICA

Juan Manuel del Saso

MONTAJE

Nacho Ruíz Capillas

VESTUARIO

Teresa Goikoetxea

SINOPSIS

La historia gira en torno a Pancho, el cual va descubriendo la vida de su madre Lupe. Lupe vive encerrada en su casa ya que padece de agorafobia. Por eso la madre de Lupe, Paquita, en el Día de Muertos, decidirá traer a su hijo difunto, Diego, para que le ayude a superar los traumas de su hija.

DÍA DE MUERTOS

Altar (fotografías de los difuntos, velas, papel picado, pan de muerto, etc...)
Niños pintados de calacas

Eisenstein en Guanajuato

2015



Género

Drama

Duración

105 minutos



DIRECTOR

Peter Greenaway

REPARTO

Elemer Bäck (Serguéi Eisenstein), Luis Alberti (Palomino Cañedo), José Montini (Diego Rivera), Cristina Velasco Lozano (Frida Kahlo), Rasmus Slätis (Grisha Alexandrov), Jakob Öhrman (Eduard Tisse), Maya Zapata (Concepción Cañedo)

PRODUCCIÓN

Submarine, Fu Works, Paloma Negra Films, Edith Film Oy, Potemkino, VPRO, Yle, ZDF/Arte y Mollywood

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Peter Greenaway

FOTOGRAFÍA

Reinier van Brummelen

MÚSICA

Montagues Et Capulets (Dance of the Knights) del ballet "Romeo and Juliet" escrito por Sergei Prokofiev

EDICIÓN

Elmer Leupen

SINOPSIS

Relata la historia del viaje a México que hizo el director soviético Serguéi Eisenstein, para su proyecto cinematográfico ¡Que viva México!

DÍA DE MUERTOS

Cementerio.
Calaveras de azúcar.
Máscaras de calavera.



Spectre

2015

Género

Acción

Duración

148 minutos



DIRECTOR

Sam Mendes

REPARTO

Daniel Craig (James Bond), Christoph Waltz (Ernst Stavro Blofeld), Léa Seydoux (Dra. Madeleine Swann), Ben Whishaw (Q), Naomie Harris (Eve Moneypenny), Dave Bautista (Mr. Hinx), Andrew Scott (Max Denbigh), Monica Bellucci (Lucia Sciarra), Ralph Fiennes (Gareth Mallory), Rory Kinnear (Bill Tanner), Jesper Christensen (Mr. White), Stephanie Sigman (Estrella), Benito Sagredo (Guerra), Judi Dench (Olivia Mansfield)

PRODUCCIÓN

Eon Productions

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Neal Purvis, Robert Wade, John Logan, Jez Butterworth, basado en el personaje creado por Ian Fleming

FOTOGRAFÍA

Roger Deakins

MÚSICA

Thomas Newman

MONTAJE

Lee Smith

VESTUARIO

Jany Temime

SINOPSIS

Una aventura más del agente 007. La parte que nos interesa es el carnaval que inventaron del Día de Muertos en la Ciudad de México, donde aparecen grandes calaveras, la Catrina, esqueletos... Esta película instauró este desfile en la ciudad que desde 2015 se repite.

DÍA DE MUERTOS

Carnaval de calaveras en Ciudad de México.



Coco

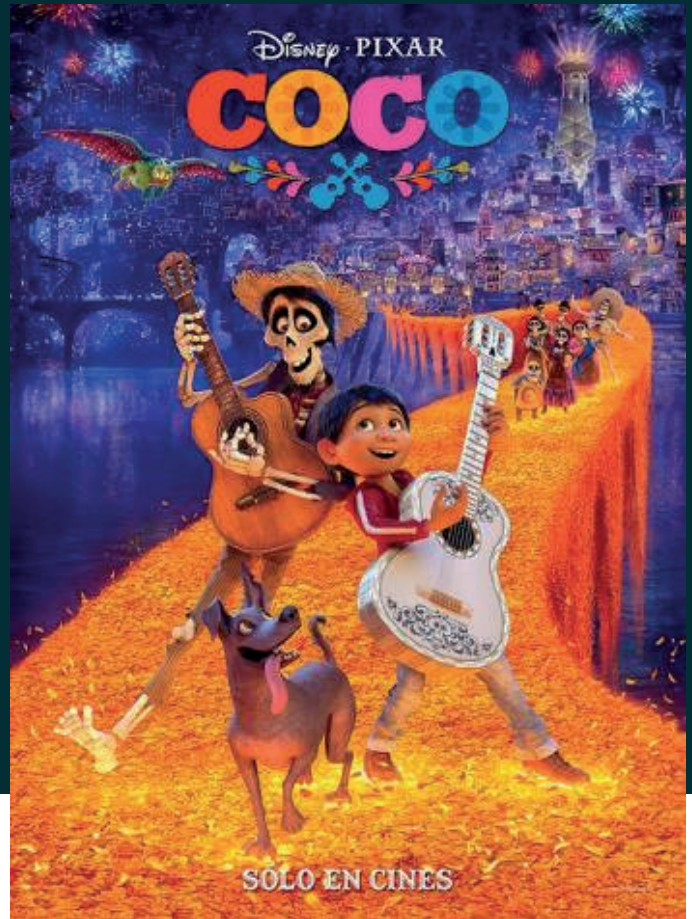
2017

Género

Animación

Duración

105 minutos



DIRECTOR

Lee Unkrich y Adrián Molina

REPARTO

Anthony González, Gael García Bernal, Benjamin Bratt, Alanna Ubach, Ana Ofelia Murguía, Renée Victor, Edward James Olmos, Selene Luna, Alfonso Arau, Dyana Ortellí, Jaime Camil, Sofía Espinosa, Herbert Sigüenza, Luis Valdez y Lombardo Boyar

PRODUCCIÓN

Walt Disney Pictures y Pixar Animation Studios

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Adrián Molina y Matthew Aldrich

FOTOGRAFÍA

Matt Aspbury y Danielle Feinberg

MÚSICA

Michael Giacchino

MONTAJE

Lee Unkrich

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Harley Jessup

SINOPSIS

La película relata la historia de Miguel y su familia durante la festividad del Día de Muertos. El protagonista en su viaje de aprendizaje al mundo de los muertos, encontrará el significado de las tradiciones y la importancia del valor de la familia.

DÍA DE MUERTOS

Altar.

Cementerio rural.

Calaveras de azúcar, esqueletos de papel maché.



Día de Muertos

2019

Género

Animación

Duración

93 minutos



DIRECTOR

Carlos Gutiérrez Medrano

REPARTO

Camila Amezcua, Rocco Amezcua, Connor Andrade, Dino Andrade, Memo Aponte, Dani Artaud, Susana Ballesteros, Fernanda Castillo, Luis Dubuc, Alan Estrada, Joe Hernández, Jewels Jaselle, Cristina Milizia y Diego Osorio

PRODUCCIÓN

Metacube y Symbolys Technologies

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN

Eduardo Ancer, Juan J. Medina y Pancho Rodríguez

MÚSICA

Juan Pablo Miramontes y Alejandro Romero Godínez

SINOPSIS

Durante el Día de Muertos los difuntos regresan al pueblo. Salma, una huérfana, junto a sus amigos Jorge y Pedro descubrirán el origen familiar de Salma.

DÍA DE MUERTOS

Mercado.
Calaveras y esqueletos.

El doctorando / The *doctoral candidate* [**Flora Mora Aymerich**] y los directores de la tesis / and the thesis supervisor/s: [**Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Dra. Marina Díaz López**]

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

/

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / Place and date:

Granada, 8 de abril de 2021

Director/es de la Tesis / *Thesis supervisor/s;*

Doctorando / *Doctoral candidate:*

Firma / Signed

Firma / Signed