



MAESTRÍA  
EN FILOSOFÍA  
DE LA CULTURA



"conocer para crear"



## Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Filosofía "Samuel Ramos Magaña" e Instituto de Investigaciones Filosóficas  
"Luis Villoro"  
División de estudios de posgrado

### TESIS

*Discursos sobre la mexicanidad en la mirada cinematográfica de Luis Estrada. Un ejemplo para analizar prejuicios y estereotipos sobre lo mexicano*

Presenta para obtener el grado de Maestría en Filosofía de la Cultura  
Lic. Erika Fernanda Molina Verduzco

Director de tesis:  
Dr. Adán Pando Moreno

Comité Revisor:  
Dr. Carlos González Di Pierro, Mtro. Raúl Navarrete Jacobo

Morelia, Michoacán, noviembre de 2023

## ÍNDICE

|                                                                                      |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Resumen .....</b>                                                                 | <b>6</b>   |
| <b>Introducción .....</b>                                                            | <b>7</b>   |
| <b>Capítulo 1. La invención de la mexicanidad .....</b>                              | <b>19</b>  |
| Introducción .....                                                                   | 19         |
| Antecedentes sobre la problemática de la identidad mexicana y la mexicanidad .....   | 21         |
| El papel de la clase criolla en la pregunta por la identidad .....                   | 27         |
| La invención de una tradición .....                                                  | 39         |
| Samuel Ramos y el complejo de inferioridad .....                                     | 41         |
| Siguiendo el Laberinto.....                                                          | 45         |
| Revisión del problema del ser del mexicano: Uranga y la ontología del mexicano ..... | 49         |
| Pensar la mexicanidad en nuestros días .....                                         | 50         |
| <b>Capítulo 2. Estereotipos y prejuicios.....</b>                                    | <b>51</b>  |
| Introducción .....                                                                   | 52         |
| Sobre los estereotipos y los prejuicios .....                                        | 53         |
| Definiciones .....                                                                   | 55         |
| Funcionamiento y operación.....                                                      | 57         |
| Problematización de los conceptos.....                                               | 58         |
| La propuesta de Ágnes Heller.....                                                    | 60         |
| Conclusiones.....                                                                    | 64         |
| <b>Capítulo 3. El discurso de la mexicanidad en el cine de Luis Estrada.....</b>     | <b>66</b>  |
| Breve panorama del cine en México .....                                              | 67         |
| El cine en México a inicios del 2000 .....                                           | 72         |
| Luis Estrada: una mirada sobre la mexicanidad .....                                  | 73         |
| La ley de Herodes (1999). “O te chingas o te jodes” .....                            | 73         |
| a) <i>Un mundo maravilloso “el que quiere puede”</i> .....                           | 94         |
| La dictadura perfecta (2014). “El estereotipo se banaliza” .....                     | 105        |
| b) <i>¡Que viva México!: ¿crítica social?</i> .....                                  | 118        |
| <b>Conclusiones .....</b>                                                            | <b>120</b> |
| <b>Referencias .....</b>                                                             | <b>128</b> |

|                                                                                                         |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b><i>Anexos: Dos ejemplos de análisis del discurso cinematográfico de la época de oro.....</i></b>     | <b>136</b> |
| <b>Allá en el rancho grande (1936). La representación de la mexicanidad en la comedia ranchera.....</b> | <b>137</b> |
| <b>¡Que viva México! de Serguéi Eisenstein. Una narrativa desde una perspectiva extranjera .....</b>    | <b>146</b> |

## **Agradecimientos**

Un trabajo así nunca se hace en solitario, detrás de él están largas charlas con amigos, maestros, familia y colegas; discusiones e ideas que se pueden tener presentes en la mente durante años. Me temo que unas cuartillas de agradecimientos no le harán justicia a quienes me acompañaron en este viaje, pero aprovecho el espacio para hacerles saber desde el fondo de mi corazón que todos ustedes me han inspirado cada día.

Quiero agradecer a mi familia por estar siempre con una sonrisa constante y amable, con su escucha atenta y su aliento en momentos de desánimo; gracias Mamá Yoli por siempre tener un gesto de esperanza y aliento, por creer en mí. A ti también Papá Chavo, por guardar siempre ternura detrás de tu seriedad. Papá Fer, gracias infinitas por todo el apoyo y el amor constante. Mamá Yola, gracias por inspirarme cada día con todo el amor que le tienes a estos temas, sin darte cuenta dejaste arraigada de manera profunda en mí la curiosidad que me movió para investigar. A mi compañero Jorge por ser siempre luz y guía, por esas charlas interminables de madrugada, y su cuidadosa lectura, mi admiración y gratitud, al igual que a su familia. A mi hermano Chava y a su familia por recibirme siempre con una sonrisa, a Lucas quien podrá leer estas líneas en unos años.

De manera especial quiero agradecer a mi director de tesis, el Dr. Adán Pando Moreno, por animarse a entrar al laberinto conmigo una vez más, por alentarme a dar siempre un paso adelante, y guiarme cuidadosamente por lecturas y autores siempre atinados. A mis lectores el Dr. Carlos González Di Pierro y al Mtro. Raúl Navarrete, por dedicar tiempo y esfuerzo para ir mejorando este proyecto, su escucha atenta y su disposición para trabajar juntos. A mis profesores de maestría: Dr. Esteban Marín, Dr. Víctor Manuel Pineda, Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto, Dr. Eduardo González di Pierro, Dr. José Alfonso Villa, Dr. Mario Teodoro Ramírez; de cada uno de ustedes me llevo importantes aprendizajes. A la facultad de Filosofía “Samuel Ramos Magaña” y al Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro”, por recibirme afectuosamente en sus aulas.

A mis compañeros de maestría, por sus comentarios atinados y su compañía siempre agradable. A mis amigos, parte grande de mi vida.

Quiero también agradecer a la Dr. Amalia Ramírez Garayzar y a la Dra. Eva María Garrido Izaguirre, pues en nuestras pláticas durante los recorridos a la querida Universidad Intercultural Indígena de Michoacán les aprendí enormemente, y echaron luz sobre estos temas.

Finalmente, considero que un proyecto así no sería posible de realizar sin el apoyo del CONAHCYT, por lo cual es indispensable reconocer el trabajo institucional y gubernamental que hay de por medio para apoyar que la investigación sea posible ayudando en todos los aspectos que se necesiten, desde recursos técnicos y financieros hasta los académicos, lo cual demuestra un verdadero compromiso social y científico.

## Resumen

La idea central que se sostiene en la siguiente investigación es que en el discurso social del cine de Luis Estrada se presentan ideas sobre la mexicanidad, muchas de ellas asociadas a estereotipos que se han ido construyendo a partir tanto de eventos históricos como de reflexiones posteriores sobre el asunto de la identidad mexicana y la misma mexicanidad. Es un entramado que se da en varias direcciones, que ha configurado una idea de lo que es ser mexicano y lo que es típicamente mexicano, que muchas veces vemos reproducirse en discursos coloquiales, pero también en productos culturales como el cine.

Se analiza, a partir de las categorías de estereotipo y prejuicio propuestas por Ágnes Heller, cómo se representa la mexicanidad en cinco películas de Luis Estrada: *La Ley de Herodes* (1999), *Un mundo maravilloso* (2006), *El infierno* (2010), *La dictadura perfecta* (2014), y *¡Que viva México!* (2023). Tratando, a través del cine, acceder a ese complejo constructo complejo que es la mexicanidad, observando cómo se ha representado desde la mira de un cineasta mexicano, así como analizando qué discursos se reproducen y el papel que juega el cine en su reproducción.

**Palabras clave:** mexicanidad, cine, Luis Estrada, discurso, estereotipos, prejuicios.

## Abstract

The main idea that is supported in the following research is that in the social discourse of Luis Estrada's cinema, there are ideas about mexicanidad<sup>1</sup>, many of them associated with stereotypes that have been constructed from historical events and subsequent reflections about mexican identity and mexicanidad. It is a framework that occurs in several directions, which has shaped an idea of what it means to be mexican and what is typically mexican, which we often see reproduced in colloquial speeches, but also in cultural products such as cinema.

Based on the categories of stereotype and prejudice proposed by Ágnes Heller, it is analyzed how mexicanidad is represented in five films by Luis Estrada: *La Ley de Herodes* (1999), *Un mundo maravilloso* (2006), *El infierno* (2010), *La dictadura perfecta* (2014), and *¡Que viva México!* (2023). Trying through cinema, to access to the complex construct that is mexicanidad, observing how it has been represented from mexican's filmmaker perspective, as well as analyzing what discourses are reproduced and the role that cinema plays in its reproduction.

**Keywords:** mexicanidad, cinema, Luis Estrada, discourse, stereotype, prejudice.

## Introducción

---

<sup>1</sup> He dejado la palabra mexicanidad en español por las variaciones o los significados a los que podría erróneamente prestarse si se traduce a los términos similares que se han usado en inglés.

Es objetivo del presente análisis ha sido observar y reflexionar sobre cómo se ha representado al mexicano en el cine del director Luis Estrada. Para ello se analizan algunos de sus filmes más representativos, dichas películas tienen algunas características comunes entre sí; como el uso de la comedia y la sátira sobre distintas situaciones del país (la política, la migración, el narcotráfico, la corrupción y el delito, entre otros). Las categorías que se analizan aquí son los estereotipos y los prejuicios sobre la mexicanidad que se observan en las películas: *La ley de Herodes* (1999), *El infierno* (2010), y *La dictadura perfecta* (2014). Junto con estas películas se recurre a ejemplos específicos de otras dos con las que se conforma una pentalogía; que son *Un mundo maravilloso* (2006) y el más reciente estreno de Estrada, *¡Que viva México!* (2023). Para entrar en materia se hace un recorrido breve pero puntual sobre el tema de la identidad mexicana y la mexicanidad, desde las primeras búsquedas o preguntas por dicha identidad, hasta los ensayos sobre la autoconciencia de la misma que se hicieron de manera más insistente después de la Revolución Mexicana, ya que, aunque previamente se había escrito sobre ello, es después de la Revolución que el tema empieza a tener una gran resonancia en muchas áreas del conocimiento, e incluso surgen dos de las obras de mayor trascendencia tanto por su aporte como por su recepción, dichas obras son las de Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México* de 1934, y la reconocida obra *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz de 1950. Además de estos autores, se han incluido en la reflexión del primer capítulo, otros tres autores que han problematizado el estudio de lo mexicano desde diferentes perspectivas y en distintos momentos; Emilio Uranga, Roger Bartra y Jaime Vieyra.

El acercamiento que se hará para el análisis de los filmes será a partir de discurso cinematográfico echando mano de la semiótica y el análisis sociológico, de modo que se puedan observar elementos discursivos que envuelven las ideas sobre la mexicanidad, y que justamente tienen relación con la configuración de un mito<sup>2</sup> que con el pasar del tiempo se terminó constituyendo, una idea de lo mexicano hecho de retazos discursivos y visuales. En

---

<sup>2</sup> El concepto de mito será tomado desde Roland Barthes que propone que “el mito (o ideología) es lo que transforma la historia en naturaleza dando a signos arbitrarios un conjunto de connotaciones aparentemente obvio e inalterable” (Barthes en Eagleton, 1995, p.250) Para Barthes “El mito no niega las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de explicación, sino la de comprobación” (1957, pp. 238-239)

este sentido se pretende analizar cómo es que se ha creado todo un discurso alrededor de esa mexicanidad y cómo se ha llevado a la pantalla grande, específicamente en el caso del director Luis Estrada. Se analizarán, a manera de ejemplo y como un ejercicio práctico los estereotipos y prejuicios sobre la mexicanidad que han aparecido en dos películas del cine de oro mexicano: *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes y *¡Que viva México!* (1932) de Sergei Eisenstein, destacando cómo en estos procesos de fabricación ideológica se crea todo un imaginario social sobre la mexicanidad. También se recurre a un ejemplo en la literatura con la obra *El mexicano y los 7 pecados capitales* (1972) del periodista Joaquín Peñalosa solamente para ejemplificar y rastrear cómo se ha modificado—echando mano nuevamente de estereotipos y prejuicios— al pasar el tiempo la representación de la mexicanidad en el cine, así como qué se ha seguido manteniendo.

La representación del mexicano o lo mexicano es un tema amplio y con varias posibilidades de transitar por él, para ello es necesario destacar algunos de los antecedentes teóricos más importantes sobre el tema que concierte al presente proyecto, ya que el tema de la “identidad mexicanidad” y la “mexicanidad” ha sido ampliamente abordado en diversos campos.<sup>3</sup> Destacan en estos estudios autores como José Vasconcelos, sobre todo con su obra *La raza cósmica* de 1925; Samuel Ramos, con una de sus obras más representativas: *El perfil del hombre y la cultura en México* de 1934, Emilio Uranga con *Análisis del ser del mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*, Octavio Paz con *El laberinto de la soledad* de 1950, Luis Villoro con su obra *Los grandes momentos del indigenismo en México (1950)*, *Fenomenología del relajo* (1966) de Jorge Portilla, Guillermo Bonfil Batalla con su obra *México profundo* de 1987, y de manera más reciente Roger Bartra con *Oficio mexicano* (1993), *La jaula de la melancolía* (1987) y *Anatomía del mexicano* (2002). Destaca también Carlos Monsiváis, éste último incluso con varios trabajos relacionados con el análisis del Cine de Oro Mexicano; tal es el caso de su obra *Rostros del cine mexicano* (1993) y *La cultura mexicana en el siglo XX*, publicado por el Colegio de México en 2010. Por supuesto, no podían faltar algunas autoras que han abordado el tema como el caso de Annita

---

<sup>3</sup> Cabe destacar en este momento que la identidad está ligada a un proceso de construcción histórica de ese supuesto modo de ser del mexicano, y la mexicanidad, por su parte, se asocia a momentos posteriores del análisis y reflexión sobre la identidad que terminaron por entretener elementos que se agregaron a la idea de lo mexicano.

Brenner con su obra *Ídolos tras los altares* de (1929) y Elsa Cecilia Frost con su publicación *Las categorías de la cultura mexicana* (1972). En esta lista desafortunadamente quedan de lado muchos autores de la filosofía mexicana que se han interesado en el problema, puesto que, por un lado, resultaría muy amplio y desgastante hacer un recorrido de tal magnitud en un trabajo que no tiene como objetivo centrarse en la revisión epistémica de dichos conceptos, y por otro, ceder espacio a la parte medular de la investigación que es el análisis del discurso social del cine. Es pues un paso necesario para comprender mejor nuestro objeto de análisis, pero no el objetivo principal.

Todos estos autores han contribuido, desde diferentes perspectivas teóricas al entendimiento y a la crítica de la mexicanidad y de la identidad mexicana. No se puede negar que en un país con la historia que tiene México, atravesada por momentos violentos y marcados por el despojo, se ha tenido un impacto por un lado en la configuración de una identidad inconsciente, y por otro en el análisis y autorreflexión que se ha hecho de las consecuencias de estos eventos, así como en la configuración de identidades que de alguna manera ha contribuido también a la creación de una idea del ser mexicano.

Para abordar el asunto tanto de la identidad mexicana como de la mexicanidad hay que pensar por lo menos en tres aspectos: primero, como una serie de circunstancias que atraviesan y distinguen a una persona o un grupo de personas de las demás, y que hacen referencia al asunto de la identidad mexicana. Hay un segundo momento en donde se reflexiona sobre la identidad y se da paso a la construcción de una tradición de la mexicanidad, y un tercer momento de crítica sobre esos análisis sobre la identidad<sup>4</sup>. En este trabajo se transita por los tres momentos, pero poniendo énfasis en el tercero, para poder lograr, a través del cine, una crítica a esas construcciones de la mexicanidad y su representación en la pantalla grande.

Como se ha mencionado, una revisión epistemológica, aunque es muy necesaria, no es la finalidad de esta investigación, pero de ahí se echa mano para luego observar en

---

<sup>4</sup> Se puede destacar aquí concretamente la obra de Roger Bartra, que es uno de los autores centrales en la discusión sobre la construcción de la mexicanidad.

ejemplos concretos de cine mexicano ¿Cómo se representa al mexicano en algunos filmes de la obra de Luis Estrada? ¿Existen estereotipos en dicho cine como aquellos que se observaron en el cine de oro, por ejemplo? ¿Qué ha cambiado en las maneras de representar al mexicano en la pantalla grande?

Resulta pertinente y necesario reflexionar sobre la idea de ¿cómo se representa en la actualidad al mexicano en la pantalla grande? ¿qué sucede con esa representación en un caso concreto como el de Luis Estrada? ¿hace solo una caricaturización de la política mexicana? ¿funciona como crítica que permita hacer una reflexión sobre la mexicanidad e ir más allá, o más bien contribuye a reforzar esas ideas sobre lo mexicano? ¿qué estereotipos y prejuicios se observan en su propuesta filmica?

El cine ya no juega el papel de antes, hay que considerar, por ejemplo, una variable interesante que plantea García (2010), sobre cómo cambió el cine a partir de la invención y uso de la televisión. Ahora tenemos también el caso del internet y la influencia de las redes sociales y las plataformas de *streaming*. Sin embargo, siendo el cine un producto de consumo de masas que difunde ideologías dependiendo del propósito para el que sirva, será esencial observar aquellas ideas que busca fomentar, conservar o que se repiten sintomáticamente como símbolo del sistema que se reproduce a sí mismo.

Ha sido también fundamental conocer y destacar algunas de las propuestas que han abordado el tema de la representación de la identidad mexicana y la mexicanidad en el cine. Uno de los periodos cinematográficos más estudiados ha sido el denominado *Cine de Oro*, debido a que fue un periodo de importante producción tanto en cantidades como en calidad de los contenidos de los filmes, además porque en esa época la divulgación de las ideas sobre la mexicanidad a través del cine es un poco más evidente, ya que precisamente a través de él (como otros medios de comunicación de la época) se buscaba homogeneizar ese *ser*

mexicano<sup>5</sup>. En esta investigación se revisan dos visiones cinematográficas a manera de ejemplo y como una práctica de análisis: *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes y *¡Que viva México!* (1932) de Sergei Eisenstein, dos visiones distintas pero interesantes de la llamada *Época de oro* sobre México y los mexicanos. Estos ejemplos permiten observar de manera más transparente el asunto de la producción de mexicanidad en el cine, además de ser un periodo muy estudiado que sirven de guía y práctica de análisis, para luego poderlo aplicar en el cine de Estrada.

En su obra *La cultura mexicana del siglo XX* (2010), Carlos Monsiváis hace un profundo análisis sobre la sociedad mexicana durante esa época, pasando por varios puntos esenciales, entre ellos la idea del modernismo, la influencia de la educación, los discursos de la Revolución y algo sumamente interesante, el papel que jugó el arte en todo este momento del nacionalismo. Uno de los ejemplos que utiliza es el muralismo, movimiento ¡ que creó su propio público que ya venía resentido de todas las cosas vividas en la Revolución y vio un escape en esta idea de recuperar “lo nuestro” o la tradición. (2010, p. 95). Estas reflexiones de Monsiváis sirven como ejemplo y guía para analizar las películas que se proponen en este trabajo, y aunque la pregunta sobre el impacto y recepción de estos ejemplos cinematográficos rebasan los objetivos del trabajo, se observará que es una pregunta que no deja de aparecer con insistencia.

Monsiváis en varios ensayos se enfocó en el cine de la época de oro, tal es el caso del artículo *El cine nacional: ahí está el detalle*, destacando cómo el cine mexicano tuvo un momento de grandeza, pero una caída rápida. Menciona cómo las industrias del entretenimiento funcionan como un “sistema educativo disimulado” (2010, p. 307).

El cine preside las informaciones: así viven los mexicanos, así se visten según su posición social, así se oyen, así se expresan, así se mueven, así intercambian voces,

---

<sup>5</sup> Hay propuestas muy interesantes que sostienen la idea de la colonización de un imaginario social a través del cine de la época de oro. Recomiendo Revisar el trabajo *La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social* (2011) de Juan Pablo Silva.

gestos, respuestas violentas o quejumbrosas. El-Ser-Humano-Hecho-en-México se apega a lo propuesta en la pantalla, de la que extrae las decoraciones indispensables: éstas son las reacciones pertinentes en casos de maternidad dolorosa, adulterio, trato varonil, pobreza sobrellevada con honradez, desgracias asumidas como obediencia a la ley de Dios (2010, p. 308)

Este planteamiento resulta interesante para la presente investigación, por un lado, la representación del mexicano en la pantalla ¿qué tan cercana o alejada es?, ¿El cine actúa como dispositivo moldeador o aleccionante de lo que debería ser “el mexicano”?

Según Monsiváis en el cine de esta época así es. Esta gran industria refuerza estereotipos de tradicionalismo, machismos, buscando generar un discurso unificador de lo que es la nación. (2010, p. 308). Será importante observar cómo esto se ha modificado con el avance de la industria cinematográfica, ¿qué ha cambiado entre la representación del cine de la Época de Oro al cine de Luis Estrada?

En el periodo sobre el que reflexiona Monsiváis los ideales nacionalistas ya estaban “gastados”, parecía que ya había pasado tiempo suficiente desde los movimientos de Revolución, que ya era algo que se había superado, y de pronto, aparece en pantalla el hombre gallardo y la madre amorosa, ¿Cómo es que esos personajes generaron empatía? ¿Cómo es que el público de estas épocas que parecería ya haber superado el fantasma de la Revolución se emociona al ver justo esos momentos representados?

No se acude al cine a soñar: se va a aprender. Por medio de los gestos y el guardarropa de las primeras figuras o del aprendizaje del humor y de las frases que le dan sentido al llanto, el público se reconoce y se transforma, se apacigua y se subleva, todo en la oscuridad (p. 310)

Desde la postura de Monsiváis parece ser que hemos aprendido más sobre cómo ser mexicanos a través del cine que de otros mecanismos, claro que el cine ha cambiado mucho en nuestros días, recordemos la gran crisis que se vive en el cine mexicano a finales de los sesenta, cuando viene el gran momento del cine de Hollywood, pero habrá que observar qué

discursos se siguen planteando en el cine actual sobre el “ser mexicano” o “lo mexicano”, desde dónde se hace y con qué fines.

En el segundo capítulo se problematizará el asunto de los estereotipos y prejuicios, que después se utilizan como categorías de análisis, tratando de identificar de qué manera funcionan en el cine de Luis Estrada ideas estereotípicas y prejuicios sobre la mexicanidad o los mexicanos.

Algunas investigaciones resultan interesantes y un punto de partida y referencia para la presente investigación. Se ha escrito por ejemplo sobre la identidad en relación con la cultura chicana, como la investigación *La identidad cultural chicana desde la mirada de cine estadounidense, mexicano y chicano*, de Víctor Hugo Millán (2005) de la Universidad Autónoma de México. En ella se abordan los aspectos de la configuración de la identidad chicana y cuáles han sido sus efectos desde una mirada cinematográfica, considerando que ha sido el cine, una parte importante en la influencia de la conformación e imagen de los chicanos (2005, pp.1-12), si bien esta investigación está enfocada en el tema del chicanismo, resultó pertinente como punto de referencia, porque el autor destaca la idea de “...la persistencia de estereotipos sobre la comunidad mexicana en los Estados Unidos a través de uso de términos como: pachuco, cholo, greaser, meskin...debido al énfasis manifestado por la cultura dominante de proyectar diferencias raciales y culturales que conforman a los Estados Unidos” (2005, p. 242), el autor sostiene la propuesta de que estas ideas, es decir, estos estereotipos, se han mantenido así en gran parte por las representaciones erróneas que se han hecho de la población chicana tanto en el cine de Hollywood como en el cine mexicano (p. 243). En el caso del cine de Estrada también nos encontramos con una serie de estereotipos como el político corrupto, las mujeres-objeto, las esposas con poder sobre hombres temerarios, el narco nortño, los televidentes ignorantes, el indio resentido, el mexicano aspiracioncita, la clase media, la mujer humilde que se enamora del hombre rico, entre otros, que se destacan en el tercer capítulo de la investigación.

Otro antecedente importante es el trabajo de Carlos García Benítez *La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo* (2010), en donde el autor

se pregunta “¿Qué situación guardan aquellos repertorios puestos a cuadro en el pasado, para fincar la identidad nacional mexicana? ¿Aún existen? y ¿cómo existen en la pantalla grande del siglo XXI?”. Dicha investigación describe elementos del pasado que en algún momento fueron significativos para hablar de identidad nacional y analizarlos en algunos ejemplos del Nuevo Cine Mexicano. Hay algunos elementos que se pueden entender desde esta perspectiva en el cine de Estrada, sobre todo elementos visuales en la *Ley de Herodes* como los símbolos patrios que aparecen constantemente.

El tema es retomado en la tesis de Francisco Raúl Casamadrid Pérez del 2015 titulada *Identities y discursos el Cine oro mexicano*, en ella el autor se pregunta si “existe una influencia recíproca entre el discurso y los personajes que presenta la cinematografía áurea clásica del cine nacional y el mexicano cómo ser social inserto en su comunidad, pendiente de su identidad y adscrito a la ideología nacionalista del mediados del siglo XX y principios del siglo XXI” (2015, p. 7), para ir respondiendo está pregunta central y las que de ella derivan, el autor hace un análisis de 10 películas mexicanas de entre 1948-1954. En este corpus cinematográfico busca indagar en los arquetipos ideológicos. Considera variables como el auge del cine hollywoodense y la función que tuvo la televisión.

El aspecto del surgimiento y uso de la televisión es algo que se tiene presente para entender el cine, específicamente los ejemplos de esta investigación, que abarca fines de los noventa y primeros años del 2000, ya que dicho dispositivo modificó de manera drástica y significativa la función social del cine. Además, tenemos otro nuevo elemento y es la implementación de las plataformas de *streaming*, cuestiones que se destacan de manera importante en el análisis de nuestros ejemplos. De hecho, durante el estreno de *¡Que viva México!* durante el 2023, hubo algunos desacuerdos entre la casa productora y la plataforma de streaming que la estrenaría (Netflix), retrasando así su estreno también en las salas de cine.

Casamadrid destaca posteriormente el asunto de la identidad y plantea que es importante diferenciar la identidad. (como aquellas circunstancias que distinguen a una persona) y el nacionalismo (como doctrina que sostiene las aspiraciones exclusivamente nacionalidad), y observar cómo este nacionalismo empieza a tomar fuerza teniendo como punto de partida los acontecimientos de la Revolución mexicana. (en Casamadrid, 2015: p.

30). Ahora, el asunto del nacionalismo se fue moviendo de lugar con el pasar del tiempo y esto posibilitó preguntarse si existen ideas del nacionalismo de aquel momento en el cine actual, cómo se modificaron, cómo funcionan en otro tipo de cine correspondiente a periodos posteriores, sobre todo pensando en la ambientación del filme *La ley de Herodes* (1999), ambientada en el 1949. Se observa, por ejemplo, como incluso entre la primera película de Estrada y su más reciente estreno, hay maneras distintas de sostener el discurso de la mexicanidad y del nacionalismo.

Se ha observado cómo estas ideologías nacionalistas se verán fuertemente reflejadas no sólo en el cine de oro, sino también en otras manifestaciones artísticas y culturales, pensemos por ejemplo en el movimiento muralista o la implementación de los libros de texto gratuitos, y no será mera casualidad, puesto que una fractura social de semejante tamaño aparte de dejar crisis tangibles y materiales, seguramente pasó factura a nivel ideológico, sobre la importancia o el significado de ser mexicano en un periodo tan confuso y triste. Por otro lado, no sólo será el reflejo de esas ideas en el filme sino la permeación de estas ideologías, muchas veces con propósitos muy claros.

Llegado este punto en la investigación, Casamadrid se hace una pregunta esencial “¿existe una sola visión? No todos los mexicanos estaban *cinematizados* ni eran idénticos a los personajes que transitaban por la profusa cinematografía de la época” (2015, p. 36). En el capítulo tres se pone este asunto sobre la mesa al preguntarnos si esos personajes plasmados en los filmes de Luis Estrada representan al mexicano, o qué cosa del mexicano representa y cómo. Veremos, por ejemplo, que la figura del político corrupto será muy recurrente en la narrativa de Estrada, por ejemplo.

Las conclusiones a las que llega Casamadrid de que el cine de oro fue un momento muy importante para nuestra sociedad y ha alimentado el imaginario popular de muchas generaciones, el cine de la época actual cumple también una función social importante a través de la imagen, de la música, de la ropa, generan pues todo un discurso sobre la mexicanidad.

El cine actual tiene muchos matices; aquel por ejemplo que se define como mexicano y se presenta en las grandes salas de cine del país, pero que parece que reproduce ideas similares a las de las telenovelas mexicanas; hay otros tipos de cine que buscan, con públicos un poco más limitados, plantear algunas otras ideas que justo rompan con esos estereotipos (de género, discursos de poder, evidenciar desigualdades sociales y cuestionar) o que invitan a mirarlo, pero para cuestionarlo. En este sentido, será importante observar ¿qué discursos se generan en algunos ejemplos cinematográficos de Luis Estrada? ¿Cómo se ha representado esa mexicanidad que se configuró durante todo el siglo XX, tanto por aquello que ya de manera inconsciente se cargaba debido a los acontecimientos históricos del país, como por los discursos que se generaron para intentar entender y explicar esa realidad?

Con todo lo puntualizado anteriormente surge la siguiente pregunta: ¿Cómo son los discursos sobre la mexicanidad en el cine de Luis Estrada, se observan en dicho cine estereotipos y prejuicios sobre lo mexicano?

La idea que aquí se sostiene es que en el discurso cinematográfico de Luis Estrada se realizan representaciones, basadas en ideas construidas de la mexicanidad y lo mexicano, muchas de ellas echando mano de estereotipos, prejuicios y asumiendo roles, que obedecen por un lado a procesos históricos y de reflexión sobre la mexicanidad, y por otro a una fabricación ideológica. En las primeras películas de Estrada hay una crítica más aguda recurriendo a la sátira y la comedia, pero en sus últimas dos producciones; *La dictadura perfecta* y *Que viva México*, empieza a haber una repetición tanto discursiva como visual, que, en vez de criticar estereotipos sobre lo mexicano, parece que los termina afirmando y reproduciendo.

Para llevar a cabo la presente investigación se ha realizado la identificación y análisis de la bibliografía pertinente sobre el tema de identidad mexicana, mexicanidad, el ser mexicano. Del mismo modo se revisa la bibliografía sobre el análisis del discurso cinematográfico y algunos ejemplos del cine de la época de oro, como modelo base.

Para el análisis de tipos, estereotipos y prejuicios se realizó un rastreo de su definición, etimología, uso, función y problematización de los conceptos, así como la relación que tienen con los prejuicios. La autora principal que está presente para el análisis y crítica de estos conceptos es Ágnes Heller.

Los análisis de los filmes se realizan desde una perspectiva metodológica que echa manos de la propuesta *semiótica* Roland Barthes y en menor medida de la idea de la *semiósisis social* de Eliseo Verón. Las tres películas en cuestión serán *La ley de herodes* (1999), *El infierno* (2010) y *La dictadura perfecta* (2014), todas del director mexicano Luis Estrada, y mencionadas en relación con las tres anteriores se destacan también *Un mundo maravilloso* (2006) y *¡Que viva México!* (2023). La elección de las películas se ha hecho porque, de alguna manera, la intención de Estrada ha sido representar y exponer algo que se considera o se piensa que es típico de la identidad mexicana, en este caso en el ámbito político. Posiblemente no toca temas ontológicos o sobre el “ser” del mexicano, o que también podrían aplicarse a otras culturas de manera más general. Sin embargo, no está exento de seguir generalizaciones muy establecidas o estereotipias. Considero además que estas películas han tenido la intención de representar algo típico de la política mexicana, pero queda a su vez implícito un discurso de la mexicanidad en lo cotidiano en un sentido más general. Una tipificación que va más allá de la política, y posiblemente más allá de la pantalla, es decir, hacer una caricaturización de la política mexicana nos permitirá observar qué se caricaturiza a su vez de la mexicanidad más allá de la política.

Las conclusiones a las que se han llegado son el hecho de que toda la reflexión y la producción sobre la mexicanidad, ha contribuido a su vez en la producción de más mexicanidad. En Luis Estrada observamos dos momentos, uno crítico ante asunto de la mexicanidad, y otro momento más bien como productor y reproductor de la mexicanidad. Analizar películas con estos elementos sobre estereotipos sobre lo mexicano, es a su vez un ejercicio de reflexión para observar si ese estereotipo no se trata más de un prejuicio, y una vez que se identifique buscar modificarlo, ya que sólo así se abre la posibilidad del cambio.

## Capítulo 1. La invención de la mexicanidad

*Que haya sueños es raro, que haya espejos,  
que el usual y gastado repertorio  
que cada día incluya el ilusorio  
orbe profundo que urden los reflejos.*

Jorge Luis Borges, Los espejos

### Introducción

Adentrarse en el tema de la mexicanidad resulta complicado y en su análisis y reflexión es muy fácil extraviarse en el laberinto. Sin embargo, existen ideas en que la mayoría de los autores han coincidido para pensar la mexicanidad y que permiten echar luz sobre el asunto, esto debido al gran recorrido que lleva el tema desde los antecedentes de la Independencia y el criollismo, las reflexiones del Ateneo de la Juventud, las destacadas obras de Samuel Ramos y Octavio Paz, y posteriormente las reflexiones del grupo Hiperión bajo la batuta de José Gaos en donde destacan los trabajos de Leopoldo Zea, Jorge Portilla, Luis Villoro y Emilio Uranga, siendo este último, con su obra *Análisis del ser del mexicano* que pone un punto final a la búsqueda de la sustancialidad o la esencialidad del mexicano, al introducir el concepto del accidente. Ahora, esto no quiere decir que el tema este aniquilado, pero si la necesidad de seguir por la vía de la sustancialidad, algo que ha llevado a algunas perspectivas sociológicas y psicológicas a un callejón sin salida. Hay otro tipo de estudios posteriores que intentan rescatar los aportes de estos autores antecedentes y recalcar, aunque Uranga ya lo enfatizaba, el carácter inventivo y mitificante del mexicano y la mexicanidad, pensando por ejemplo en los trabajos de Roger Bartra, Claudio Lomnitz y Jaime Vieyra.

La finalidad del siguiente capítulo es reflexionar en torno a las ideas de identidad mexicana y mexicanidad, constructos que confluyen y se separan en algunos momentos de su desarrollo, pero que han aportado en conjunto toda una serie de elementos que han creado una idea del mexicano, por un lado, y una idea sobre lo mexicano, por otro. Esto con la finalidad de observar cómo estas propuestas se utilizaron para hacer interpretaciones

coloquiales que pueden llegar a caer en lugares comunes en el discurso cotidiano y en el discurso cinematográfico. Es importante tener presente algunos de los principales antecedentes sobre el asunto, como el papel que tuvo la clase criolla durante el siglo XVIII al preguntarse sobre su identidad como nacidos en la Nueva España, o todo el proyecto ideológico que se gestó y difundió durante la Revolución mexicana y de manera posterior. Se pondrán también en discusión una serie de autores que han reflexionado sobre el mexicano, y otros que de manera posterior realizaron críticas a esas reflexiones, todo ello con la finalidad de sostener la idea de una invención sobre la mexicanidad, que se ha dado en diferentes momentos, y que varios de los autores ya alcanzaban a vislumbrar. No es una propuesta novedosa pero sí una que nos permite pensar y analizar fenómenos actuales en los que se recurre a dicho tema, por ejemplo, su representación en el cine. Ahora, esto no quiere decir que las preguntas y reflexiones sobre la identidad mexicana hayan sido la causa directa de una invención en un sentido simple del término. No todas las reflexiones y autores han tenido el mismo papel, ni el mismo objetivo al realizar su análisis, y también han entrado en juego las distintas lecturas que se han hecho de estas obras, así como el uso político que se la han dado en distintos momentos de la historia del país, por ejemplo los discursos nacionalistas durante la Revolución mexicana, que era quizás lo que lograba sostener una lucha que de otro modo no resultaba tan convocante para los sectores más desfavorecidos de la sociedad.

Debo de disculparme desde ahora y anticipar que habrá muchos autores que se echarán en falta, puesto que el interés por el asunto de la identidad mexicana estuvo presente en muchos filósofos y escritores por lo menos en algún momento de su producción, para ello se necesitaría al menos un curso de Filosofía mexicana, y esa no es la finalidad aquí. Lo que sí es necesario es traer a discusión aquellos autores que resultan referenciales en momentos significativos sobre dicho análisis, y que pueden resultar más esclarecedores en su relación con la invención de mexicanidad. Además, sobre el asunto de la identidad mexicana se ha llegado más o menos a un acuerdo que tiene que ver con que no existe, en un sentido ontológico, un ser mexicano. Ahora, la idea de invención será tomada principalmente desde las perspectivas de dos autores: por un lado, de Edmundo O'Gorman cuando propone que América ha sido inventada, no descubierta; y de Eric Hobsbawm cuando habla de *tradiciones*

*inventadas*, que tiene que ver con prácticas o reglas que han sido aceptadas socialmente, y que muchas veces se basan en una ficción de una supuesta conexión con el pasado. También será eje central de este primer capítulo el autor Roger Bartra, quien sostiene que la cultura mexicana del siglo XX “fue inventado una anatomía de un ser nacional cuya identidad se esfumaba cada vez que se quería definir, pero cuya presencia imaginaria ejerció una gran influencia en la configuración del poder político” (2002, p.9) y Jaime Vieyra que rescata el gran avance que Uranga logró en su búsqueda para superar una lectura psicológica y darle un giro ontológico que conectara estos estudios con elementos universales recurriendo a la accidentalidad del mexicano. Estas ideas de la invención entablarán un diálogo con algunas de las principales reflexiones sobre lo mexicano que han impactado en la filosofía y la literatura, y cuestionaremos su papel en la producción de mexicanidad para posteriormente observarlo en un caso de cine específico; Luis Estrada, ¿será él un crítico sobre la invención de la mexicanidad o más bien es su producción otro mecanismo de invención de mexicanidades?

La propuesta que sostengo y anticipo es que ha tenido distintos momentos, algunos críticos y otros más bien de invención de mexicanidad a través de figuras y narrativas estereotípicas, pero antes de llegar a eso volveré los pasos tratando de seguir los principales argumentos sobre la identidad mexicana.

#### Antecedentes sobre la problemática de la identidad mexicana y la mexicanidad

Para esclarecer la relación que hay entre los constructos de mexicanidad e identidad mexicana es importante que primero retomemos algunos de sus antecedentes, ¿qué se ha escrito sobre el asunto?, ¿desde qué perspectivas se ha abordado?, ¿qué divergencias hay entre las distintas posturas? Al ser un tema amplio y con una gran variedad de autores las referencias aquí presentadas son aquellas que han resultado centrales para comprender la invención de la mexicanidad. Serán referencia importante las obras que conforman lo que Jaime Vieyra llama trilogía canónica: *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), *El laberinto de la soledad* (1950) y *Análisis del ser del mexicano* (1952). Sin embargo, será importante mencionar la relevancia que tuvieron algunos otros autores en la producción del tema sobre

lo mexicano.

Los primeros trabajos sistematizados que se hicieron sobre el tema fueron los trabajos de algunos integrantes del Ateneo de la Juventud. Monsiváis menciona que esta organización de intelectuales fue fundada en 1909 con la intención de cultivar las humanidades, aspecto que había sido frenado por la dictadura porfirista (2010, p. 27-28). En este momento destacan principalmente dos figuras: Antonio Caso y José Vasconcelos. Sobre Antonio Caso, Bartra en su obra *Anatomía del mexicano* (2002), retoma un fragmento de su artículo *El problema de México* (1923) y *¡alas y plomo!* (1924). En dichos artículos destacan algunas ideas sobre la aspiración a la democracia, críticas hacia el positivismo porfirista, el hecho de cómo sigue habiendo huellas importantes a partir de la conquista, el problema de una imitación irreflexiva más que la posibilidad de inventar, y la importancia de dejar de asimilar atributos de vidas ajenas (en Bartra, pp. 53-59). Aunque es hasta el siglo XX que se realiza un estudio sistemático de la mexicanidad, no quiere decir que antes no se hubiera pensado en el asunto, sobre todo durante el periodo previo a la Revolución de Independencia, en donde la pregunta por la identidad mexicana fue fundamental para dicha movilización, pero ya lo profundizaremos más adelante.

En *La raza cósmica* (1948) de José Vasconcelos, el autor aborda la idea e implicaciones del mestizaje, y propone que las distintas razas humanas se van mezclando y se van formando nuevos tipos de humanos, buscando recordar reconocer la legitimidad de los mestizajes que van poniendo las bases de una sociedad interracial (2015, p. XV), esto remueve una idea que ya no podremos poner en duda, no existen razas “puras”, todas estas mezclas han llevado a un gran diversidad y sincretismos entre diversas culturas, volviéndolas cada vez más complejas y al mismo tiempo enriqueciendo sus prácticas y manifestaciones.

Por otro lado, el filósofo Samuel Ramos, que, con la intención de poner bajo la lupa al mexicano, realiza su célebre trabajo *El perfil del hombre y la cultura en México* de 1934, este trabajo es un referente imprescindible en el tema de la identidad mexicana. Ramos buscó ahondar en la complejidad de la cultura mexicana, destacó la idea de la necesidad, debido a un *sentimiento de inferioridad*, de imitar a grandes países de Europa del siglo XIX,

específicamente la cultura francesa y propone posteriormente la realización de un psicoanálisis del mexicano (1934, p. 50). Una de las críticas más importantes que se le han realizado a Ramos, es sobre “psicologizar” al mexicano y dejar fuera al sector indígena en su análisis. A pesar de los alcances y limitaciones de esta propuesta, sigue siendo un referente por lo novedoso de su planteamiento y su agudo análisis. Vieyra destaca a Ramos y esta obra como el punto de partida de una *autognosis* y uno de los primeros pasos que se dan para proponer la elaboración de una filosofía de la cultura mexicana. (2006, p. 75)

Con una serie de preguntas hacia los trabajos de Ramos sobre la identidad, el conocido grupo Hiperión retomó el asunto, específicamente con las investigaciones de Emilio Uranga, Jorge Portilla, Luis Villoro y Leopoldo Zea. Uranga, en su obra *Análisis del ser del mexicano* (2013), indaga sobre aquel complejo de inferioridad que planteaba Samuel Ramos, haciendo una crítica al uso de la teoría psicoanalítica para el entendimiento del ser mexicano, y propone más bien realizar dicho análisis bajo conceptos filosóficos:

La ontología del mexicano requiere afinar el repertorio conceptual ontológico, poner en claro sus categorías, pues sin este trabajo previo de fijación y formulación de los instrumentos filosóficos se corre el peligro de chapotear en vaguedades y estar bautizando con el título de análisis del ser del mexicano una investigación que, indudablemente, es análisis de ese ser, pero no ontológico, ya que habla con conceptos e ideas no definidos ontológicamente. (1952, p. 49)

Esto llevó a Uranga a replantearse algunas ideas que previamente se habían dicho sobre el mexicano. Al profundizar en la idea del ser, Uranga propone que el ser del hombre es accidental y menciona que justamente eso lo más importante de su propuesta. “Que el ser del hombre sea, ontológicamente, accidental, es la afirmación más importante que hemos hecho en nuestro ensayo. La insuficiencia del mexicano es la insuficiencia de su ser como accidente y sólo esto” (2013, p. 54). Más adelante profundizaremos en esta propuesta sobre la ontología del mexicano, pero resulta esencial destacar estas ideas para observar qué posiciones existen para el entendimiento tanto del mexicano como de lo mexicano.

Después de que Uranga puntualizó estos elementos del ser del mexicano cabe hacerse la pregunta ¿por dónde se puede abordar el asunto de la mexicanidad? Además de esto también está el problema de la complejidad de los tiempos actuales. Giménez destaca por ejemplo el asunto de la globalización y los desafíos que ello implica para el entendimiento de las identidades en dicho contexto (2007, pp. 239-243).

La mexicanidad es una invención que se fue construyendo por un lado a partir de algunos eventos históricos del país, y por otro por las preguntas y reflexiones sobre la identidad mexicana desde el siglo XVIII hasta su auge en el siglo XX, y la utilización de estos discursos para diferentes fines políticos, sociales y culturales. Esta mexicanidad inventada puede ser utilizada en favor de múltiples ideologías que podrían tener consecuencias importantes, a nivel discursivo, por ejemplo, de dominación, para reforzar estereotipos, discriminación, clasismo, racismo, violencia, etc. El problema de la diferenciación de clases atravesará también varias de las críticas realizadas a estas propuestas sobre la mexicanidad.

En 1950 Octavio Paz en *El Laberinto de la soledad* vuelve a poner el tema sobre la mesa. En estos ensayos, el autor intenta una propuesta de antropología del mexicano pasando por diversos momentos de la historia, desde el México prehispánico hasta los tiempos modernos. La intención de Paz en el Laberinto era entender y describir la realidad histórica de México, así como los procesos de configuración de identidad, una identidad con sabor a inferioridad por todos los acontecimientos que se relacionan con la orfandad de la nación y las búsquedas constantes sobre el ser mexicano y sus implicaciones. Pero el análisis de las particularidades del caso mexicano le permitieron profundizar en un elemento presente en el hombre de manera universal: la soledad. Sin embargo, posteriormente también se le realizaron varias críticas.

Una de las fuertes críticas y limitaciones que se observaron en los trabajos tanto de Ramos como de Paz fue el dejar de lado a los indígenas, es con los trabajos de Villoro, específicamente en *Grandes momentos del indigenismo en México (1950)* y, de manera posterior con la obra *México profundo: una civilización negada* (2019) de Guillermo Bonfil

Batalla que se retoman y resignifican varios asuntos importantes. Bonfil Batalla hace un análisis sobre la presencia de lo indio en México, refiriéndose a ello como:

La persistencia de la civilización mesoamericana que encarna hoy en pueblos definidos (los llamados comúnmente grupos indígenas), pero que se expresa también, de diversas maneras, en otros ámbitos mayoritarios de la sociedad nacional que forman, junto con aquellos, lo que aquí llamo México profundo (2019, p. 13).

El segundo asunto que Bonfil nos propone preguntarnos es ¿qué implicaciones tienen en nuestro presente y futuro el hecho de que coexistan dos civilizaciones por un lado la mesoamericana y por otro lado la occidental? (2019, p. 13), todas estas reflexiones van a plantear lo complejo que resulta pensar al mexicano porque se compone de muchos elementos que practican tradiciones culturales muy diferentes unas de otras. A lo largo de su obra, Bonfil propone la construcción de una nación plural que incluya la diversidad y que al mismo tiempo se pueda tener una visión de occidente y aprovechamiento de sus aportes, pero parados *desde México* (2019, p.238).

Por otro lado, Ricardo Pérez Montfort, realiza una reflexión sobre la importancia de las ideas nacionalistas en los discursos. En el artículo *Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940* (1994) dicho autor plantea cómo entre estas fechas permeaban muchos discursos políticos, económicos, culturales y artísticos sobre ideas nacionalistas, pero que este asunto de la “mexicanidad” entre los años cincuenta y sesenta, ese nacionalismo revolucionario, ya estaba gastado; por ello se fueron creando discursos con un sentido un tanto vacío, Sin embargo, a los intelectuales mexicanos les seguía interesando el asunto. (1994, p. 517)

Según dicho autor esta idea del nacionalismo “empujaba hacia una nueva identificación y valoración de lo propio, negando o diferenciándose de lo extraño o extranjero” (1994, p. 519), y tiene mucho sentido pensando que por estas fechas la nación estaba pasando por mucha pena y confusión posrevolucionaria, estos discursos permitían poder darle un sentido al hecho de ser mexicano, o pertenecer a una nación en tiempos tan

turbulentos, o dar la vida por la nación si era necesario. El desafío es ubicar qué sucede con esas ideas posteriormente, Montfort, va a ir dando una serie de respuestas de lo que sucedió entre 1950 y 1960, recordemos que justo en estas fechas se dio el gran auge del *cine de oro mexicano*.

Una nación resquebrajada sería ingobernable, y estos discursos permitían generar una homogeneización de la nación, para que ello permitiera que se pudiera gobernar. “El resultado fue la creación de estereotipos nacionales con el fin de reducir a una dimensión más o menos gobernable, o si se quiere, entendible, a esa multiplicidad que saltaba a la vista en el momento de enunciar cualquier asunto relacionado con el *pueblo mexicano*” (1994, p. 521). Esta idea refleja el trasfondo profundamente político del interés por la difusión de estas ideas nacionalistas en estas fechas, reflejado por ejemplo en el periodo de cine de oro mexicano.

Si bien se seguía reconociendo que “lo mexicano” era aquello relacionado con las mayorías, no cabe duda de que la imagen estereotípica reducida a un cuadro hegemónico manejado por los medios masivos de comunicación todavía producía resquemor, sobre todo en ámbitos intelectuales (p. 525)

La Revolución mexicana generó un sentimiento epocal, que, destaca Vieyra, intensificó el proceso de autonocimiento. La revolución en ese sentido tuvo un papel sumamente relevante para la filosofía en México, ya que se estaban experimentando muchos cambios tanto en la estructura de la sociedad como en la cultura mexicana (2016, p. 50-53). Digamos que este proceso de autoconocimiento es una de las consecuencias de la crisis y el declive de los ideales revolucionarios.

Roger Bartra en su obra *La jaula de la melancolía* (1987) realiza una reflexión sobre la cultura mexicana en la actualidad, tratando de entender desde su pasado, incluyendo diversos acontecimientos históricos fundamentales, ¿qué es y qué implica la idea de ser mexicano en el siglo XXI?, observando cómo el mexicano es en realidad un mito, pero un mito que hay que desenredar para entender con más claridad y preguntarnos si hace sentido aquello que se ha inventado sobre el mexicano, con respecto a lo que se vive día a día.

Posteriormente con su obra *Anatomía del mexicano* (2002), hace un recorrido extenso de propuestas académicas que han analizado elementos que conforman la identidad del mexicano pasado por Ezequiel Chávez, Antonio Caso, José Vasconcelos, Samuel Ramos, Emilio Uranga, Octavio Paz, Luis Villoro, Elsa Cecilia Frost, Guillermo Bonfil, Carlos Monsiváis, entre otros. Presenta las tesis principales de dichos autores que han abordado este fenómeno. Bartra evidencia cómo se ha ido inventado una idea del mexicano bajo los ideales nacionalistas y revolucionarios, y muestra cómo desde varias áreas del conocimiento se ha tratado de dar acercamiento “al mexicano” intentando entenderlo mejor en el periodo posmoderno y cómo esa identidad se transformó en un mecanismo legitimador. Como se mencionó con anterioridad Roger Bartra será un autor que atravesará de manera importante este capítulo, en donde se busca sostener la idea sobre una mexicanidad compleja, pero en gran parte inventada y armada de fragmentos que a manera de collage se han ido integrando, y que se presentan como postales con elementos estereotípicos en los discursos, en este caso el cine.

### El papel de la clase criolla en la pregunta por la identidad

O ‘Gorman en su obra *La invención de América* (1958) menciona que el entendimiento de la aparición de América en la Cultura Occidental permitiría abordar el problema mismo sobre la concepción del ser de América y el sentido que se la ha dado a su historia, ya que generalmente se tiende a “afirmar que América se hizo patente a resultas de su descubrimiento” (1958, p. 15). Esta puede ser una idea problemática, porque eso implica que se le dé un sentido o un lugar desde afuera, excluyendo todo el desarrollo y la historia que ya diferentes pueblos tenían hasta antes de dicho encuentro, es decir, como si antes no hubiera nada, y hasta ser descubierto tomara sentido o una razón de ser. América aparecía en tanto era nombrada por los extranjeros.

En el análisis que realiza O ‘Gorman propone partir de la idea de un vacío, como si todavía no existiera América, para así poder rastrear con más claridad la idea. El mexicano en ese sentido, también se debe pensar como algo vacío, porque como se ha adelantado, no existe un mexicano en el sentido esencial del término, se ha ido construyendo cada vez que

se le ha pensado. O ‘Gorman en su obra advierte no caer en el equívoco de suponer que Colón viajaba a América. Lo que se propone rastrear no es el hecho o el acontecimiento en sí, ni tampoco si fue o no Colón quien realizó tal hazaña, sino poner en cuestionamiento la idea de lo que se sabe que aconteció. ¿Qué buscaban describir los integrantes del Ateneo de la Juventud o el grupo Hiperión?, ¿cómo se fue configurando esta idea en los distintos momentos históricos, es decir, a partir de qué textos, leyendas, historias, creencias, hábitos y suposiciones surge el punto de partida y desarrollo de eso que se piensa que es el mexicano?

Sobre la primera pregunta Vieyra nos esclarece algo que Uranga tenía muy claro, que el asunto no se trataba de “buscar la ‘esencia’ del mexicano sino de ‘construir su sentido’ (229) a partir de una vivencia originaria de lo mexicano” (2016, p. 57). La segunda pregunta es más extensa de responder, ya que implica varios momentos históricos y del desarrollo del pensamiento filosófico, pero se irán destacando los más relevantes.

Respecto a la invención de América, por ejemplo, O ‘Gorman propone poner en duda los hechos que hasta ese momento — es decir, de la publicación de su obra— se habían entendido como el descubrimiento de América, así como reflexionar si con esta idea del “descubrimiento” se logra explicar y entender todo lo que éste fenómeno implica, hay que reconstruir la historia de la idea de que América fue descubierta. Sobre la mexicanidad, tendremos que cuestionar una idea similar, el hecho de pensar que ésta fue descubierta, que existía de manera previa a su nombramiento. Para ello resulta necesario rastrear y reconstruir las partes destacadas, sobre todo las más polémicas o de mayor alcance, sobre el supuesto descubriendo del ser del mexicano —que como hemos adelantado, ahora ya se sabe que no existe en el sentido ontológico de su uso, pero sí que ha tenido repercusiones discursivas— estas repercusiones estuvieron implicadas en la construcción o invención de la mexicanidad.

Es importante tener presente en todo momento la distinción entre identidad mexicana y mexicanidad, ya que, al ser dos constructos muy cercanos y que dialogan constantemente, puede resultar un tanto complejo y confuso seguir el camino de cada uno. La identidad será pensada desde ese proceso que sobre todo responde a acontecimientos históricos complejos pero que en gran parte está asociada a las movilizaciones criollas durante el periodo de

independencia del país, que llevaron a aquellos nacidos en la Nueva España a preguntarse sobre su identidad, por no ser ni reconocidos como españoles, pero tampoco, o por lo menos no al principio, identificados como mexicanos. La mexicanidad por su parte fue tomando poco a poco forma a partir de la reflexión y el análisis que la filosofía, el arte y la literatura realizan posteriormente, es decir, un proceso de autoconciencia de lo mexicano que tuvo su mayor auge sobre todo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, es decir, la mexicanidad fue ese mito que se desprendió en el camino laberintico por entender la identidad mexicana, que había estado ahí desde siempre, sin una génesis.

Al pensar en el descubrimiento de América, O 'Gorman se pregunta ¿Cuándo se concibió por primera vez el viaje de 1492 como una empresa de descubrimiento? (1958, p. 18), con respecto al mexicano la pregunta que surge es ¿cuándo se concibió por primera vez al mexicano como una posibilidad de descubrimiento? o ¿cómo fue el proceso que implicó una búsqueda sobre el modo de ser del mexicano? ¿Qué repercusiones tuvo el asunto de la identidad mexicana en la idea de mexicanidad?

La idea de descubrimiento genera tensión con la de invención, porque observábamos anteriormente que el pensar en descubrir algo, presupone que hay algo ahí y es sólo cosa de develarlo. O 'Gorman, por ejemplo, se pregunta eso sobre América, llegando a la conclusión de que el proceso no fue así de simple y que tuvo factores históricos, políticos, económicas, contextuales que permitieron que, al llegar a tierras americanas, se construyera una idea sobre ellas. Con el asunto de la mexicanidad pasa algo similar, por un lado, sería difícil pensar que hay algo esencial del mexicano que puede ser descubierto, que está ahí como un ente listo para ser observado y analizado, y lo que hay es todo un proceso de construcción, y en ese sentido de invención del mexicano y de lo mexicano, que ha tenido también factores a su alrededor.

Bartra al respecto observa, coincidiendo con los planteamientos de Uranga, que se corre el riesgo de pensar en una invención que aparentemente sale de la nada y que nada tiene que ver con la realidad, pero esto no sucede así.

Hay una voluntad de configurar al mexicano, de ‘confeccionarlo’. Muchos interpretan esto como si se fabricara o inventara un mexicano que no tiene correspondencia con el mexicano real, pero no es esto lo que se quiere insinuar, sino otra cosa. Lo mexicano es un proyecto incitante de vida en común que un grupo de mexicanos propone a los demás mexicanos para que lo realicen juntos (Uranga en Bartra, 1987, pp. 253-254).

Por ejemplo, en el movimiento criollo era ese sector quien proponía a la otra parte de la población una idea de identidad divulgada durante la época y ante esta sensación de desarraigo. Ahora, habría que preguntarnos en nuestros tiempos quiénes proponen esta idea de mexicanidad, de manera adelantada supongo que las clases privilegiadas o sectores de la población que tienen cierto poder y que pueden echar ventaja de dichos discursos. El riesgo que se corre es al interpretar el asunto de la invención en un sentido literal, pero que en realidad implica más este complejo proceso de construcción-inventación, ya que esto no implica que algo surja de la nada, pues en los discursos sobre la mexicanidad hay entrelazados elementos de la identidad mexicana, de algo que existe de alguna manera, pero eso no implica que por ejemplo el pachuco pueda ser el máximo representante de lo mexicano, o que el sentimiento de inferioridad permita entender a los mexicanos.

Esto se vuelve un folklorismo, ideas que tipifican y normalizan cierto tipo de características como aquello que es considerado o categorizado como lo mexicano. García Canclini menciona que lo problemático resulta en el hecho de borrar las diferencias en el proceso de tipificación. Cuando habla por ejemplo de las artesanías, destaca cómo ciertas categorías engloban muchas otras, y aunque hay por ejemplo artesanías en diferentes municipios del estado, su categoría es “artesanías de Michoacán”, aunque entre unas y otras exista una importante diferencia en técnica, materiales, funciones, periodicidad, etc. Y después son agrupadas para su venta al turista como ‘Mexican curious’. “Lo étnico es absorbido por la idea de lo nacional. “Lo típico es el resultado de la abolición de las diferencias, la subordinación a un tipo común de los rasgos propios de cada comunidad.” (1982, pp. 126-129)

Pensemos ahora ¿en qué momento o momentos históricos se concibió la idea del mexicano como un ente que estaba ahí esperando a ser descubierto o que podía accederse a su esencia, que además tenía ciertas características colectivas, o que podía tener ciertos rasgos que describían a todo un grupo de personas? Por otro lado, habría que reflexionar sobre cómo se crearon ideas sobre la mexicanidad, cómo se inventaron a partir de la creencia de un supuesto descubrimiento de lo mexicano. ¿A qué textos y momentos históricos se remiten las primeras ideas planteadas sobre lo mexicano? Para ello hay que retroceder en la historia de México y observar sus momentos cruciales. El autor Roger Bartra en su obra *Anatomía del mexicano* (2002), identifica como punto de partida el ensayo de Ezequiel Chávez *La sensibilidad del mexicano* de 1900, un texto crucial para el pensamiento del siglo XX y que corresponde a un momento de autorreflexión sobre el ser mexicano y la configuración de su “anatomía”, pero ¿qué había sucedido durante los siglos previos con este asunto de la identidad? ¿En qué momento se piensa que se empezaron a hacer estas preguntas? ¿Quiénes se preguntaban por el modo de ser del mexicano?

Conocer el proceso de creación de mexicanidad resulta complejo y enredoso, pero es necesario tener este acercamiento, puesto que el cine, o cierto tipo de cine, contribuye también a esos mecanismos de creación de mexicanidad. Pensemos, a manera de ejemplo, en el cine de la época de oro. Este periodo cinematográfico ha sido ampliamente estudiando, tanto la presentación de figuras estereotípicas, como la influencia de estas figuras en la cotidianidad, y que en algunos momentos y bajo ciertas políticas fungieron como aleccionadores sociales.<sup>6</sup> Ahora, en el cine actual, no veremos una representación de lo mexicano de la misma manera, pero hay quienes sí retoman algunas figuras e ideas estereotípicas o clichés, como observaremos en el cine de Luis Estrada, algunas veces a manera de sátira y crítica política y social, pero otras como productor de mexicanidad sin crítica de por medio, es decir, reforzando algunas ideas y rasgos supuestamente representativos de lo mexicano.

---

<sup>6</sup> Incluyo en los anexos de la presente investigación el ejemplo de análisis que he realizado de dos películas representativas de la época del cine de otro mexicano: *Allá en el rancho grande* (1936) dirigida por Fernando de Fuentes, y *¡Que viva México!* (1932) bajo la dirección de Sergei Eisenstein. Referentes que pueden servir a manera de contraste con lo que se observa en un cine posterior como el de Estrada, que también recurre a figuras mexicanas estereotípicas, pero en un contexto distinto.

Retomando el asunto de la pregunta sobre la identidad mexicana, las reflexiones que se suscitan durante la Independencia de México serán sumamente importantes para la comprensión de su configuración. Luis Villoro, en su obra *El proceso ideológico de la Revolución de independencia (1953)*, regresa a este importante evento histórico y realiza un profundo análisis de la situación y el lugar que ocuparon los actores. Observa por ejemplo las desventajas que tenían los criollos, al no poder acceder a algunos puestos a los que sólo podían acceder los europeos, así como el hecho de ser un sector sumamente afectado por el incremento de impuestos por lo que empiezan a tener ciertas inconformidades con la Corona.

Dentro de la clase dominante, los grupos propietarios ligados al sector interno de la economía y predominantemente criollos ven las trabas legales y la política impositiva de la Corona como estorbos políticos enteramente innecesarios y anticuados que obstaculizan su progreso, sin llegar a detenerlo. (1953, p. 34)

¿Quiénes eran los criollos? ¿sólo aquellos que nacían en tierras americanas o también aquellos que se identificaban como tales? En su obra *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México (1974)*, el autor Jacques Lafaye destaca la idea de que ser criollo no se daba por el mero hecho de nacer en el nuevo continente, también implicaba un conocimiento del país y la adhesión ética a la sociedad criolla, había quienes incluso pudiéndose considerar europeos se incluían más bien en este modo de ser criollo (p.38), a un *ethos criollo*.

Por su parte, David Brading en su obra *Los orígenes del nacionalismo mexicano (1973)*, menciona que los criollos estaban molestos porque se les estaba negando su derecho natural a gobernar su propio país, y enfatiza la idea de que, al ser un interés de la clase alta, la manifestación era de una clase y no de una nación (p. 41)

Los criollos estaban en una situación muy peculiar, por un lado, eran descendientes de los europeos sin ser socialmente aceptados como tales, y nacidos en tierras americanas pero diferentes de los nativos, ya que, tampoco el interés de esta clase novohispana era ser tratados o comparados con los nativos, mantener esta diferencia para ellos era esencial. El

conflicto de identidad en ese sentido debió ser complejo dado lo que movilizó después. Villoro destaca que

La aguda defensa del carácter criollo señalaba el grado de resentimiento que podía conducir a un abierto desconocimiento de los peninsulares, al ser éstos considerados como extranjeros. Al mismo tiempo subrayaba la distancia que separaba a la élite de las masas indígenas (1973, p. 41)

Ahora bien, este panorama se daba en torno a los criollos con posiciones privilegiadas, pero quienes estaban más inconformes eran los criollos pobres, y los de clase media tendían a compensar la situación que vivían oponiendo un mundo imaginario que permitiera negar su realidad. (Villoro, 1953 pp.34-37).<sup>7</sup> Fue precisamente esta clase la que tenía acceso a formación intelectual predominantemente religiosa, y que irá tomando poco a poco como estandarte estos elementos para la identificación de su lucha.

La distinción entre las castas en este periodo de la historia del país resultaba de suma importancia. Cuando llegaron los conquistadores hubo una suerte de promesa para la nobleza indígena que aseguraba que podrían tener cierto control o posición en su país, sin embargo, posteriormente esta promesa resultó más un engaño, porque los europeos acapararon todos los puestos dirigentes de importancia. También hubo una promesa para los descendientes de los conquistadores —criollos, sobre todo, porque ser mestizo no era bien visto—, pero tampoco se respetó ese acuerdo, se permitía a los criollos tener acceso a puestos religiosos, pero en cuestiones de política no tenían acceso a ningún puesto significativo.

Lafaye nos muestra cómo es que a pesar del resentimiento que la clase criolla tenía a los apodados despectivamente gachupines (peninsulares), las mujeres criollas preferían casarse con ellos antes que, con los criollos, lo que generó por lo menos dos cosas; por un lado, el aumento del resentimiento de los criollos a los europeos y por otro la procreación con indígenas o mulatas, aunque estos niños generalmente eran abandonados a su suerte (p. 39, p. 43). El papel de los mestizos también será muy importante en el periodo de

---

<sup>7</sup> El asunto de la clase media será central, ya que, dicha clase se conformó como un mito y se puede rastrear desde este momento histórico, y se observará ligada a ella una fuerte expresión de la mexicanidad.

configuración de la mexicanidad, sin embargo, la carga ideológica estará más centrada en la clase criolla por el asunto del desarraigo, por la sensación de haber perdido algo, cosa que el mestizo, dada su posición tan complicada, no experimentará de la misma manera. Además, los mestizos no tenían la posibilidad que si tenían varios criollos de por lo menos cierto acceso a la organización del país. Era más fuerte la necesidad del criollo de tomar un estandarte y utilizar elementos nacionalistas para que su lucha pudiera tener impacto en otros sectores.

Cuando en la Nueva España corren los rumores sobre la ausencia del monarca español, los criollos están al pendiente de posibles cambios, sobre todo porque eso implica una reorganización gubernamental que responda a las nuevas circunstancias, esto también movilizó a los criollos a una búsqueda o regreso a lo genuino, al origen en que se consideraban a ellos como herederos de los conquistadores, y que ahora parecía no tener cabida.

El letrado, desplazado de un mundo en que no halla acomodo, emprende el camino de retorno hacia una patria imaginaria. Su melancolía de hombre sin hogar lo impele a buscar la sociedad aquella en que había un sitio señalado para él y que le ha sido arrebatada. (Villoro, 1953, p. 52)

Esta idea planteada por Villoro me parece central para sostener el hecho de cómo los criollos, en busca de una identidad negada, fueron pieza clave para la construcción de esta y así forjar una patria imaginada, asumiéndose a sí mismos como auténticos mexicanos. Fue con esta búsqueda que empezó a generarse un sentido de identidad como mexicanos, que posteriormente fue impregnándose en las otras clases, así como la utilización de discursos nacionalistas.

Bonfil relata el hecho de que los criollos eran tomados como españoles de segunda por el estigma de “haber nacido aquí y no allá. Aquí en este continente que Europa menospreciaba, al que consideraba inferior en todo” (1987, p. 144), habían tenido pues la mala fortuna de venir a nacer a América.

Villoro también destaca la idea de que en la Independencia cuando hubo la necesidad de crear al Ayuntamiento de México— ante la ausencia del monarca español— se proponía que estuviera conformado por miembros del pueblo, pero éste sólo se refería a la clase media criolla, es decir, hombres con cierta educación y posición social ya que sólo ellos eran considerados “hombres honrados” capaces participar en la política del país (1953, p. 57). Hasta entre los criollos había algunos que quedaban excluidos de participar en la vida política del país, pues esta posibilidad era otorgada solamente a aquellos criollos de mejor posición social.

En esta idea de pueblo no se incluían las mayorías, quedaban excluidas la población indígena, mestiza, mulata e incluso aquellos criollos considerados inferiores —por su poca educación o riqueza—, ya que la posibilidad de una verdadera revolución que viniera de los sectores más afectados o empobrecidos era verdaderamente un problema no sólo para los europeos, sino también para los criollos de clases medias y altas. Aunque algunos religiosos hicieron el esfuerzo de reconocer o dignificar sobre todo a la clase indígena, resultaba muy complicado incluirlos en estas actividades, ya que, uno de los discursos que más se difundían en este periodo era que los nativos carecían de alma, y que tenían prácticas idólatras aberrantes.

Para entender la relación entre las castas, Guillermo Bonfil utiliza dos conceptos que son el *México imaginario* y el *México profundo*; el primero se refiere a la parte minoritaria del país que tiene ciertas normas, aspiraciones y propósitos heredados de la cultura occidental y que no son compartidos por el resto de la población, es decir, del México profundo, que tiene que ver con la herencia de las poblaciones mesoamericanas que hoy hacen referencia a las comunidades indígenas, pero también a gran parte del pueblo con la que en conjunto formamos a la mayoría (1987, pp. 13-14). Desde el periodo de independencia, con esta intención de modernizar, de ser reconocidos como un país capaz de gobernarse a sí mismo, se reforzó este proceso de negación del México profundo, y fueron unos pocos, aquellos que configuran al México imaginario quienes realmente ascendieron al poder, dejando de lado muchas de las necesidades y reclamos de las mayorías.

Cuando Villoro observa los factores que movilizaron a los criollos a reaccionar ante la opresión europea, menciona cómo empezaron a observar que la organización que reinaba durante la colonia respondía a los intereses de quienes la instituyeron, es decir, precisamente a los peninsulares, pero ahora en la nueva situación ante la que se encontraban, necesitaban reorganizarse. Por ello, poco a poco las protestas van tomando a los europeos como su objetivo concreto. Ante la amenaza que implica para los americanos el hecho de que los peninsulares en esta situación nueva sigan moviéndose sólo por sus intereses, se lanza una especie de reto o desafío que funcionó como el móvil de los criollos. (1953, pp. 63-68)

Algo sumamente importante que sucederá después y que pondrá en alerta no sólo a los peninsulares sino a los mismos criollos que empezaron con este movimiento, es que poco a poco el resto del pueblo (indígenas, mestizos y mulatos), quienes verdaderamente podían generar un movimiento de revolución, empiezan a identificarse con la causa, y en las convocatorias que siguen, específicamente la más significativa en Dolores Hidalgo, serán indígenas y trabajadores quienes conformen las mayorías. (1953, p. 75). En este punto ya había una apropiación de los discursos nacionalistas, era el “pueblo” el que luchaba por su Independencia, y no sólo unos cuantos criollos molestos por las situaciones que vivían.

Seguramente esto no lo tenían previsto los criollos, de algún modo asumían que la lucha era entre los peninsulares y ellos, ya que eran los que estaban “preparados” para tomar las riendas de “su” país, pero estaban dejando de lado el peso que las mayorías oprimidas tenían, y el lugar en el que los mismos criollos colocaban a los indígenas, a los trabajadores y al resto del pueblo en general. Este sector de la población quizás no tenía tan presente este asunto de hacer patria como los criollos, que, en su especie de exilio imaginario, de falta de pertenencia, necesitaban de algún modo reforzar la idea de que efectivamente eran americanos, mientras que el resto de la población más bien pensaba en abolir la esclavitud, el trato justo, la no explotación de sus tierras, entre otras cosas.

Ahora es la clase media la que se encuentra entre dos fuegos. Ella fue, sin duda, la que provocó la revolución: ella fue la que respondió al desafío lanzado por el europeo; pero en el instante de la decisión, al comulgar con el origen, desencadenó

un movimiento de inusitada fuerza: la rebelión de las clases trabajadoras. (Villoro, 1953, p. 93)

Este retorno al movimiento criollo resulta sumamente importante porque permite conectar con el surgimiento del nacionalismo, pues había en ellos una escisión con su pasado español, que llegó incluso hasta el repudio, por el lugar en que eran colocados por los peninsulares, ya que ellos eran ellos los pobladores de América, eran ellos quienes conocían verdaderamente las tierras donde habitaban y habían nacido, y era a ellos a quienes le estaban negando los derechos, que como herederos de los conquistadores merecían, o creían merecer.

Ahora, este regreso histórico sobre el papel de los criollos en la búsqueda de una identidad propia del país que habitaban permite entender este surgimiento de ideas nacionalistas, que tomarán fuerza más adelante durante la Revolución mexicana. El estandarte de “lo mexicano” será tomando durante los procesos revolucionarios por varios grupos, y se verá su impacto sobre todo en el periodo inmediatamente posterior a 1910, donde tendremos el auge del movimiento muralista y el periodo de oro del cine mexicano.

Regresando al periodo de Independencia, David Brading observa que a finales del siglo XVI se ha identificado literatura criolla que contiene nostalgia y un sentido de desplazamiento, y que varias familias de los conquistadores poco a poco fueron perdiendo sus fortunas, era un “heredero desposeído”. Empezaron incluso a generarse discursos de que los crímenes de los conquistadores habían repercutido en llevar a la miseria a sus descendientes (1973, pp. 16-18). Este sentimiento de despojo y nostalgia seguramente movilizó a la clase criolla a intentar darle un sentido al lugar en el que se encontraban y quiénes eran ellos dentro de las nuevas tierras. Pero si eran herederos, ¿qué heredaban si estaban perdiendo de a poco su fortuna?, si eran ellos los americanos, pero no se les permitía participar en la política entonces ¿quiénes eran en el nuevo mundo? ¿Qué relación tenían con aquellas tierras europeas lejanas, que muchos ya ni siquiera habían tenido oportunidad de conocer? Caía sobre sus hombros el peso de la promesa sofocada del Nuevo Mundo.

Poco a poco la relación entre criollos y peninsulares se fue volviendo más tensa. “Los dos tipos de españoles residentes en el Nuevo Mundo desarrollaron aparentemente

identidades sociales distintas, expresadas en estereotipos de carácter sumamente prejuiciados” (Brading, 1973, p. 27). Sin embargo, una de las ideas que destaca Brading sobre las quejas de los criollos, es que, no solían proceder tanto porque en realidad sí había más promociones de las que sugerían las quejas. Esta idea es sumamente importante porque nos habla de la diferencia que pudo haber existido entre la realidad criolla y la percepción de desventaja que ellos tenían. Es decir, no pongo en duda que estaban en desventaja con respecto a los europeos, pero seguían aún conservando la mayoría de ellos lugares privilegiados —a excepción de lo que veíamos anteriormente con Villoro sobre el asunto de los criollos en pobreza, o que realmente por generaciones habían perdido su fortuna— muchos de ellos todavía tenían la posibilidad de buscar en la vida religiosa una salida.

A propósito de la vida religiosa, dos elementos sumamente representativos en este periodo son Quetzalcóatl y la Virgen de Guadalupe. La historia que comúnmente se cuenta del primero es que el pueblo mexicano estaba esperando el regreso del Dios blanco y barbado que regresaría por el mar de occidente y que supuestamente coincidió con el arribo de Hernán Cortés. Sin embargo, esta versión ha sido refutada por algunos pensadores, entre ellos Enrique Dussel, quien argumenta, a partir de documentos que se tienen sobre la presencia del apóstol santo Tomás, la idea de que ya había una influencia cristiana previa a la llegada de los españoles en tierras americanas. (2007, pp. 413-414). La segunda historia seguramente también la hemos escuchado, esta aparición que tuvo la Virgen en el Tepeyac al indígena Juan Diego. Brading destaca la idea de que el clero mexicano encontró en esta historia algo más valioso y proporcionaba un elemento esencial para la autonomía espiritual de la iglesia en México.

...tanto los criollos como indígenas se unieron en la veneración de la Guadalupana.  
Había surgido un gran mito nacional mucho más poderoso, porque tras él se hallaba  
la devoción natural de las masas indígenas y la exaltación teológica del clero criollo  
(Brading, 1973, p. 34)

Esta devoción a la Virgen de Guadalupe, que desde entonces figuraba como un mito y después sería estandarte de la misma Independencia, sigue teniendo una repercusión importante en nuestros días, es decir, todavía observamos un México Guadalupano, y en sus

festejos hay una exaltación por dicha figura que sea asocia con algo auténticamente mexicano.

Los criollos iban ganando confianza y reforzando su patriotismo, pero a la par en Europa había un ambiente con discursos que conspiraban y que tenían la intención de recordarle al español americano su condición dependiente (Brading, 1973, p. 35), lo que llevó a los criollos a responder ante tales burlas, elemento que permitió exaltar un patriotismo que ya se venía afianzando cada vez más. Como se mencionó anteriormente, esta clase fue un elemento clave para en su momento realizar la pregunta por la identidad y después reforzar un nacionalismo y patriotismo exacerbados, dando paso al conocido grito ¡Viva México!

Ahora, según Roger Bartra (2002) durante todo el siglo XX se fue inventando una anatomía de un ser nacional (p. 9), sin embargo, como se ha observado, este proceso de gestación, de pregunta por la identidad, de reflexiones sobre la misma, también fueron parte de este momento previo al movimiento de Independencia. Aunque en el siglo XX en esos procesos de invención destacan algunos mecanismos, por ejemplo, el cine —pensando sobre todo el cine de la Época de Oro— parte de la creación de un sobre la mexicanidad. En palabras de Bartra “los ensayos compendiados<sup>8</sup> no solamente son una tentativa de entender el ‘alma mexicana’, sino que son —con las artes plásticas, la ficción literaria, los programas de radiotelevisivos, el cine, la televisión y la música—participes del proceso de gestación del canon nacionalista y revolucionario de ‘lo mexicano’” (p. 9). Habrá que observar qué otros discursos, a parte del nacionalismo y lo revolucionario encontramos en el cine de Luis Estrada.

### La invención de una tradición

La segunda idea que se retoma respecto al sentido de invención es la propuesta por Eric Hobsbawm sobre las tradiciones inventadas, ya que permite identificar el punto de intersección entre la identidad mexicana y la mexicanidad. He destacado la idea de la

---

<sup>8</sup> Refiriéndose a los ensayos sobre la identidad y la mexicano que incluye en su obra *Anatomía del Mexicano* (2002)

importancia que tuvo la clase criolla para la pregunta por la identidad y la necesidad de inventar una patria. Ese momento resultó decisivo para poner las primeras piezas en la construcción de la mexicanidad. Sin embargo, el proceso de autorreflexión que viene después de la independencia y la Revolución mexicana serán fundamentales para la configuración de nuevas ideas sobre la mexicanidad, que, sí parten, como mencionaba, de referentes históricos y contextuales que son parte de la realidad cotidiana, pero no necesariamente generalizantes ni a toda la población, ni a todas las manifestaciones culturales consideradas mexicanas.

Hobsbawm destaca que muchas de las tradiciones que tenemos o que parecen ser antiguas resultan ser bastante recientes y que incluso algunas suelen ser inventadas (1983, p. 6). Pensemos por ejemplo en varios de los ensayos sobre la mexicanidad o el mexicano que se escribieron posteriores a la revolución y no dejaban de exaltar por ejemplo complejos o rasgos que se tenían desde el periodo de conquista.

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 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 (1983, p. 8)

Pensemos en aquellas prácticas, tipos de comportamientos, dichos que utilizamos, roles, que cuando somos cuestionados sobre la razón de por qué decimos o hacemos de tal manera las cosas, la respuesta cómoda es “es que así somos los mexicanos”. Se hace una generalización fuerte e importante en nuestro discurso, pero eso no significa que realmente sea así o que siempre haya sido de esta manera, seguramente la idea de que esos comportamientos son parte de un *ethos mexicano*<sup>9</sup> tienen su historia y sus referentes sobre

---

<sup>9</sup> La idea de *ethos* es retomada desde Bourdieu y que posteriormente usó como *habitus*, que se refiere a sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta. (1980, p. 86)

cómo empezaron a aparecer en nuestro lenguaje y manera de relacionarnos con los demás. A estas tradiciones difíciles de rastrear en este sentido, son a las que Hobsbawm considera inventadas. Empezaron a usarse y de pronto ya se asumían y se usaban como lugares comunes. Que el ‘mexicano’ padezca un complejo de inferioridad, que sea desconfiado, que se sienta solo, que es un hijo de la chingada, en fin, toda esa serie de rasgos y estereotipos que psicologizaron a ese ente llamado mexicano, y esas ‘tradiciones’ incluidas en la mexicanidad habría que seguirlas poniendo bajo la lupa, sobre todo por las implicaciones que se tuvieron de manera posterior a nivel discursivo. Ahora, esto no significa desechar desde ya estas propuestas, puesto que fueron el punto de partida para atreverse a pensar en el asunto, y quizás trabajos como los de Paz logran dar elementos para entender la universalidad del hombre más allá de lo mexicano. Para ello volvamos nuestros pasos por las tres obras consideradas canónicas en el asunto de la mexicanidad: *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), *El laberinto de la soledad* (1950) y *Análisis del ser del mexicano* (1952)

### Samuel Ramos y el complejo de inferioridad

Como se ha destacado durante este capítulo, dos de los momentos históricos en México más importantes y que impactaron en la pregunta sobre la identidad mexicana, fueron las revoluciones tanto la de independencia como la mexicana. La vida intelectual por esas fechas se vio fuertemente agitada y sus autores involucrados de manera directa. El Ateneo de la Juventud surge en este momento crucial como una fuerte reacción al positivismo de la época, al mismo tiempo comienzan a generarse reflexiones en torno al ser mexicano, entre sus participantes. Estos discursos estarán muy presentes posteriormente en la obra Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). Es un ensayo de autorreflexión sobre el asunto del ser mexicano, en donde se despliegan una serie de categorías o características de este, a la vez que hace un recorrido por momentos importantes de la historia del país.

Ramos tenía presentes los riesgos que se corrían al intentar hablar del mexicano, decía por ejemplo que “quien pretenda hacer una seria investigación sobre la ‘cultura mexicana’, se encontrará ante un campo lleno de vaguedades” (1934, p. 19). Ciertamente es que resulta difícil

entrar al laberinto de la mexicanidad y salir ileso de él, o quedar atrapado en su propio lenguaje<sup>10</sup>. También autores como Roger Bartra advirtieron eso desde el inicio de sus obras. Ramos toma un riesgo al reflexionar sobre la cultura mexicana, de hecho, con cierto escepticismo advertía de la posibilidad de su inexistencia, mencionando que “para describir cómo es la cultura mexicana, en el supuesto de que exista, es preciso seleccionar el material que constituya el objeto de nuestro examen” (1934, p. 19). El asunto del objeto de estudio es bastante problemático, ya que hay que preguntarse ¿de qué hablamos cuando nos referimos a la cultura mexicana?, ¿se puede hablar de un ser mexicano?, ¿cómo estudiar un objeto así de vago y difuso? ¿Se puede hacer filosofía del mexicano o más bien de lo mexicano? Vieyra destaca por ejemplo, cómo Gaos advirtió que una filosofía del mexicano no resultaría fructífera, por su parte, recomendaba más bien utilizar la filosofía como una herramienta de análisis y comprensión del contexto y situación mexicana, una filosofía pues de la cultura mexicana, sólo esta vía permitiría plantearse los problemas actuales de México (2006, p.72), algo que desde mi perspectiva sigue muy vigente, ya que, a la vez que se plantean y repiensen los problemas del México actual también se piensan y analizan los problemas del mundo.

Ramos estaba atento y escéptico a estos aspectos, y aun así el complejo de inferioridad del mexicano aportó una de las piezas al nuevo ente. Más adelante destacaré algunas de las críticas del grupo Hiperión y la propuesta de Uranga al respecto. Pero ¿de dónde surge la idea sobre el sentimiento de inferioridad? Vieyra menciona que Ramos utilizó dos referencias importantes para sustentar estas ideas; de Adler retoma el “sentimiento de inferioridad” y de Carl Gustav Jung la noción de “inconsciente colectivo”. Su metodología fue trasladar este sentimiento de inferioridad del individuo a la comunidad para interpretar la mexicanidad. (2006, p. 76). Lo problemático resultó en realizar una psicologización del mexicano, que es algo que se le criticará constantemente. Vemos por ejemplo la insistencia de Uranga en la superación de los elementos de la psicología para pensar en algo de corte puramente ontológico:

---

<sup>10</sup> Claudio Lomnitz dedica a ello su interesante trabajo *Las salidas del laberinto* (1992), destacando las posibilidades de escapar de los mitos que se han creado en todas las reflexiones sobre la mexicanidad.

La ontología del mexicano requiere afinar el repertorio conceptual ontológico, poner en claro sus categorías, pues sin este trabajo previo de fijación y formulación de los instrumentos filosóficos se corre el peligro de chapotear en vaguedades y estar bautizando con el título de análisis del ser del mexicano una investigación que, indudablemente, es análisis de ese ser, pero no ontológico, ya que habla con conceptos e ideas no definidos ontológicamente. (1952, p. 49-50)

Es interesante la perspectiva que propone Ramos cuando habla de cómo la educación debería servir para “rectificar ciertos vicios de carácter mexicano” y asume que esos defectos generalizados tienen su motivo inconsciente en el complejo de inferioridad (1934, p. 111). Es decir, que bastaría reconocer ese complejo de inferioridad para lograr y una modificación de aquellos rasgos, pero no deja de ser llamativo por dos cosas; primero, que se asuma la existencia de un “carácter” típicamente mexicano o característico del mexicano, ¿cómo es ese carácter? ¿Cuáles y cómo son sus vicios? además pensar si realmente ese debería ser el objetivo de la educación, y finalmente ¿Será cierto que todos los mexicanos compartimos un complejo de inferioridad de manera inconsciente? Este asunto me recuerda, y recurriendo a al planteamiento de Bonfil Batalla, a aquellos elementos del México profundo que el México imaginario ha querido ocultar. Es decir, en este ideal de una mexicanidad blanqueada, occidentalizada, todo aquello que salga de esta norma será visto como algo vicioso, como un defecto a corregir. Entonces más que vicios de carácter es un intento de occidentalización de todo México y una imposición de las clases dominantes y privilegiadas. De hecho, otra de las críticas importantes que se le han hecho a Ramos es sobre el lugar del sector indígena en su análisis, es decir, está hablando de una parte de México, que no es necesariamente representativa para otros sectores como los indígenas en México.

Para la época de Ramos el peso de la educación en el proyecto de nación era sumamente importante, recordemos, por ejemplo, que sólo habían pasado diez años de la participación de José Vasconcelos como secretario de Educación Pública y la publicación de la obra de Ramos. Este contexto seguramente tuvo una influencia importante en la perspectiva que tenía Ramos sobre la educación. Por otro lado, también estaba muy fresca la llegada del psicoanálisis a México, seguramente muchas de sus ideas apenas se estaban

empezando a comprender cuando ya se estaban aplicando conceptos tan difusos como el complejo de inferioridad.

El hecho de que el pensamiento de Ramos se volviera algo tipificante, es decir, en lugares comunes en nuestro lenguaje cotidiano, no implica que su obra deje de ser vigente. En la conversatorio “La vigencia del pensamiento de Samuel Ramos” llevada a cabo el 20 de junio de 2023, Jaime Vieyra destacó la idea de que el pensamiento de Ramos seguirá Vigente en tanto exista México, ya que fue el primer espejo para mirarnos, a pesar de las críticas que se la han hecho como hablar de una psicología del mexicano que implica un conocimiento parcial, por justo dejar fuera sectores como el indígena, por no tomar en cuenta una crítica de clases, pero que sí implica a una sociedad que niega lo que es para ser como los dominadores.

Las inquietudes de esta época en gran medida vienen atravesadas por el ambiente posterior a la Revolución mexicana. Similar a lo que había pasado en el movimiento de Independencia, la Revolución echó mano de los discursos nacionalistas para involucrar a todos en la lucha, aunque no necesariamente se estuviera, en todos los casos, luchando por las necesidades de las mayorías. Con el paso del tiempo se comenzó a ver que los ideales de la Revolución (si es que los había), se habían desgastado y perdido. Y fue en ese momento, en esa pausa contemplativa de lo que había dejado la Revolución, que surgen obras reflexionando sobre su propósito, sus logros y pérdidas. El mismo movimiento muralista tuvo su momento de auge de estos elementos nacionalistas y costumbristas casi a manera de estandarte, que después se volverían fórmulas repetitivas para la creación de temáticas de los murales que será fuertemente criticada primero por los “contemporáneos” y después por la “generación de la ruptura”.

En los 40's surge una nueva generación de artistas, más distanciada de las preocupaciones nacionalistas y depurada formalmente. Es la época de los “Contemporáneos”, ese “grupo sin grupo” que, rechazando el nacionalismo, contribuyó enormemente a la consolidación de las tradiciones culturales mexicanas (2016, p. 54)

A pesar de las críticas realizadas, sobre todo por los miembros del grupo Hiperión, el pensamiento de Ramos ha permitido poner la lupa sobre el asunto, y al mismo tiempo ha dotado de uno de los elementos de invención de eso que llamamos mexicanidad, puesto que a partir de estas reflexiones el uso que de manera posterior se le da es a manera de clichés<sup>11</sup> en el lenguaje, y a veces nos topamos con facilidad en conversaciones coloquiales el asunto del complejo de inferioridad en los mexicanos casi como algo categórico incuestionable. Pero en el trabajo académico seguirá movilizandoreflexiones sobre todo por lo que implica su propuesta en la historia de la Filosofía, además su contribución posterior para repensar el humanismo sobre todo en su obra *Hacia un nuevo humanismo* (1940), y que de algún modo encausan estas reflexiones más allá del asunto de la identidad.

### Siguiendo el Laberinto

Otro de los autores que puso la mira sobre el asunto de la mexicanidad fue Octavio Paz en su conocida obra *El laberinto de la soledad* (1950). En ella desarrolla varias ideas en torno a diferentes estereotipos, categorías y “tradiciones”. Habla por ejemplo de la figura del pachuco, del día de muertos, de la conquista y la colonia, de los periodos de independencia, hasta lo que ocurría en su tiempo.

“Los hijos de la malinche” es uno de los apartados de su obra en donde se observa la influencia del psicoanálisis. En él propone de dónde viene el término hijos de la chingada, aludiendo a la madre patria que ha sido violada y los mexicanos como producto de ello.

Según Paz los mexicanos tienen ciertas características, entre ellos que son enigmáticos tanto para los demás como para ellos mismos y que incluso, un mexicano tiende a ser siempre un problema para otro mexicano. También destaca que el mexicano es desconfiado, y que esta desconfianza suele ser un rasgo de gente dominada (1950, pp. 77-78). Estos rasgos del “carácter mexicano” los va explicando a partir de la conquista, puesto

---

<sup>11</sup> Para profundizar en la noción de clichés en el lenguaje recomiendo la revisión de la obra *Estereotipos y clichés* de Ruth Amossy y Anne Hershberg Pierrot en donde se destaca su carácter a manera de formula superficial y como una expresión cristalizada (2001, p. 16)

que durante ese periodo que considera violento, quedaron una especie de síntomas en el imaginario mexicano que según el autor configuraron rasgos y modos de ser del mismo.

¿Qué es lo que distingue al mexicano según Paz?, por un lado, destaca rasgos como el uso con una alegría rencorosa de las malas palabras y se pregunta ¿por qué está resentido el mexicano? Argumentando que hay un resentimiento con el macho (conquistador) que ha ultrajado a su madre (su patria) y lo ha humillado. Y el resultado de ello es un hijo también humillado y desconfiado; rencor oculto bajo excesiva amabilidad (1950, pp. 82-83). Sin embargo, otro rasgo —y quizás el central de la argumentación de Paz— en el mexicano, es la soledad.

La tesis central del libro de Paz es sin embargo distinta a las de Ramos y Uranga: el sentimiento primario del mexicano no es la inferioridad ni la insuficiencia, sino la soledad [...] Se diría en “El laberinto de la soledad” la soledad es la condición humana, mientras que la *mexicanidad* es el laberinto que se revela, es decir, se muestra y se oculta, aquella condición (Vieyra, 2016, p. 88)

Uranga veía en la en la poesía y en general en la obra de Paz algo que llamaba “corazonada” ontológica, puesto que al hacer esta descripción del ser del mexicano y pasar por los catálogos de la mexicanidad, también da ese paso tan buscado en la filosofía, que es pasar de los rasgos particulares o de la situación mexicana a algo que puede aplicarse a todos los hombres, a lo universal.

Hay análisis que aparentemente no son ontológicos, pero que si se les mira con mayor cuidado, se exhiben casi de inmediato como “traducciones” directas de vivencias, “corazonadas” ontológicas. Es el caso de la poesía. En el poeta el ser habla con su propio lenguaje. La poesía no traduce en términos ajenos al ser, el ser de sus vivencias, sino que lo pasa al lector casi en pureza. Por ello es que la ontología del mexicano ha de prestar una atención que nunca será suficiente, a las obras de nuestros poetas. Más que en los historiadores, psicólogos y sociólogos en la poesía ha hablado el ser del mexicano. De aquí que las contribuciones de los poetas— como la de Octavio Paz en su *Laberinto de la Soledad*—, al análisis del ser del mexicano sean de un inapreciable valor. El poeta vive en familiaridad estrechísima con el ser, lo tiene, por decirlo así, a la mano (1952, pp. 51-52)

Paz lanza nuevamente esta pregunta que ya hacía Ramos unos años atrás sobre el porvenir, ¿qué queremos ser? ¿qué podemos construir después de lo que escuchamos sobre nosotros mismos? Por un lado, decíamos que Ramos proponía esta suerte de toma de conciencia del complejo de inferioridad para salir del enredo y los problemas sociales. Paz por su parte está proponiendo un sentido de comunidad para avanzar. Hay otras respuestas más radicales como la de Ikram Antaki con su polémica obra *el Pueblo que no quería crecer* (1996)<sup>12</sup> que alienta al pueblo mexicano a crecer para vencer la intolerancia, la violencia, la desigualdad, etc.

Es interesante este planteamiento de Paz, sin embargo, no dejan de resultar ruidosas la serie de características que siguen configurando este ente llamado mexicano, así como sus prácticas y “costumbres”, que como se mencionaba anteriormente, muchas de ellas han sido inventadas, pero en la práctica, en su uso, ya no se pone en cuestión el asunto de la invención, se asume como algo tradicional, algo que hacemos los mexicanos.

Vieyra destaca que de las tres obras consideradas canónicas la obra de Paz es una de las más conocidas y celebradas, y posiblemente sea el libro más logrado sobre la vida y cultura de los mexicanos y esto se da porque “logra virtuosamente abrir desde dentro ‘lo mexicano’ y proyectarlo hacia lo universal sin perder el valor de punto de partida y el de llegada” (2016, p. 87). Sin embargo, en el paso de lo mexicano a lo universal se crean una serie de tópicos que empiezan también a aportar y configurar la mexicanidad, pensemos por ejemplo en la descripción que hace Paz de la noche de muertos y habría que preguntarnos si no fue a partir de la popularidad de su obra que empezaron a tomarse referentes de los que el mismo aporta a esas tradiciones que fueron cambiando. Ahora, sabemos que las manifestaciones culturales cambian, no nos pondremos apocalípticos y puritanos al decir que han modificado “nuestras” tradiciones y costumbres. De lo que se trata más bien es poner bajo la mira esas tradiciones y costumbres y preguntarnos cómo se relacionan con este tipo de contenidos sobre la

---

<sup>12</sup> El caso de la obra de Ikram Antaki es muy interesante, primero por el periodo en el que es publicado su libro, estaba muy reciente el cambio de cargo presidencial de Carlos Salinas de Gortari a Ernesto Zedillo. Es recordado como un momento de crisis política y económica muy importante en el País, que trajo, entre sus muchas consecuencias la devaluación del peso. También fue el momento de mayor auge del Movimiento Zapatista (EZLN). El texto fue publicado bajo un seudónimo, pero en siguientes ediciones bajo el nombre real de la autora.

mexicanidad y sobre todo cómo se usan en los discursos cotidianos, tomando como ejemplo un referente en el cine, en este caso de Luis Estrada, que desde mi perspectiva es justamente, sobre todo con su última película, un catálogo de estereotipos y discursos sobre lugares comunes de la mexicanidad.

Este carácter mitificante y mistificante ha sido muy cuestionado sobre la obra de Paz. Autores como Rubén Medina y Jorge Aguilar Mora destacan este carácter mítico y arquetípico del ser mexicano, así como el hecho de que la tradición de la que habla Paz es en realidad una “falsa tradición”, Sin embargo, Vieyra destaca que a pesar de eso sigue siendo un espejo donde mirarnos. (2016, p. 87)

Es decir, sí se trata de un mito y además de un mito que no recoge la multiplicidad de las formas culturales y las contradicciones sociales de México y que manipula la tradición para hacerle decir lo que ella no sería. Todo esto es cierto y sin embargo los mexicanos y los extranjeros seguimos leyendo *El laberinto de la soledad* como un espejo en el que se puede reencontrar interrogantes esenciales respecto a nuestra condición mexicana y humana. (2016, p. 87)

He mencionado con anterioridad a Claudio Lomnitz y su obra *Las salidas del laberinto* (1995). Él alcanza a observar algo que le parece problemático y es el hecho de cómo estas producciones sobre mexicanidad son usadas con fines políticos y generadoras de estereotipos (p. 20). Esta es la idea central que mueve el presente trabajo a pensar en el lugar de estos “símbolos reciclados” (p. 20), o estereotipos en el cine, y el uso que se les da, que puede también ser con fines políticos, por lo menos los alcanzamos a ver en la última obra de Luis Estrada *¡Que viva México!* (2023).

Es decir, la idea que se sustenta aquí es que en cines como el de Luis Estrada existen figuras y discursos estereotípicos sobre la mexicanidad, que si bien, no han sido directamente creadas por estas obras de análisis sobre el mexicano y lo mexicano, sí que han dejado sus huellas discursivas que estarán apareciendo con frecuencia en ciertas propuestas cinematográficas como la que retomamos aquí. Pero ya lo revisaremos con detenimiento en el capítulo 3.

### Revisión del problema del ser del mexicano: Uranga y la ontología del mexicano

Uranga fue un excelente lector tanto de Ramos como de Paz, además de que fue uno de los miembros del grupo Hiperión que se interesó en retomar nuevamente este asunto del ser del mexicano, pero con el interés de que fuera un objeto de análisis puramente ontológico.

Vieyra destaca el hecho de que cuando Gaos advertía sobre las dificultades de pensar en una filosofía del mexicano se movilizó una modificación en el objeto de estudio para así poderse pensar más bien en una filosofía de lo mexicano. Puesto que de otro modo se caería en esencialismos y construcciones ideológicas. Sin embargo, resalta que “para Uranga no se trataría de buscar la ‘esencia’ del mexicano sino de ‘construir su sentido’ (p. 229) a partir de una *vivencia originaria de lo mexicano* (2016, p. 56), sobre todo con miras a que esta particularidad permitiera pensar en condiciones universales del hombre.

Otro de los elementos que menciona Vieyra es que se puede observar en los planteamientos de Uranga la influencia del existencialismo francés, se puede observar en el uso del concepto de insuficiencia al momento de abordar el complejo de inferioridad de Samuel Ramos. De hecho, es una de las distinciones más importantes entre Uranga y Ramos, ya que Uranga consideraba que el camino del sentimiento de inferioridad era un punto de partida para una investigación de tipo psicológica (aunque esto yo también lo podría un poco en duda), que además era una manera irresponsable de escapar de la condición ontológica de insuficiencia, y entonces es cuando propone que más bien el origen del psiquismo mexicano es el accidente, y da un importante paso de lo psicológico a lo ontológico. (2016, pp. 83-85). Este paso de lo psicológico a lo ontológico enfatiza esta inalterabilidad de la esencia, independientemente de los atributos, en este caso considerados del mexicano.

Por otro lado, ahora que hemos pasado por las dos Revoluciones, tanto la de independencia como la mexicana, resulta interesante cómo es justo en estos periodos que la reflexión sobre identidad mexicana y la mexicanidad estuvo mucho más presente. Uranga

observaba esto, es decir, el hecho de la fertilidad del terreno para este tipo de análisis, y que, resalta Vieyra tenían que ver con “[...] ‘atmósferas’ culturales orientadas por inquietudes colectivas” (2016, p. 61). Fue necesidad del tiempo y del contexto en que se estaba viviendo lo que llevó a los intelectuales de la época a realizar estas reflexiones.

Finalmente, para Uranga el uso del mexicano como ‘personaje conceptual’ permitió “destacar visiones sustanciales de los mexicanos” (2016, pp. 58-59), es decir, al retomar el asunto sobre la identidad del mexicano, alcanzó a observar condiciones humanas. Bajo esta perspectiva las propuestas de Uranga y de Paz no estaban tan lejanas, pero fue la de Paz la que, desde mi parecer, añadió más elementos al catálogo de tópicos.

### Pensar la mexicanidad en nuestros días

Con este análisis de Uranga se da una salida al mismo tiempo que una especie de cierre a la cuestión de los tópicos y rasgos de carácter del mexicano. Menciona Vieyra que es a la obra de *Análisis del ser del mexicano* a quien “se debe, en gran parte, la ‘liquidación’ de la filosofía del mexicano” (2016, p. 73). Sería tarea imposible e innecesaria tratar de resucitar a ese ente. Considero que lo que se ha dicho, sobre todo después de Uranga ha dejado cerrado el caso, aunque ha habido algunos autores que han insistido en seguir realizando categorizaciones, sobre todo en psicología y sociología. Pensemos, por ejemplo, en los trabajos de Rogelio Díaz Guerrero<sup>13</sup>, que son más de corte estadístico, y aunque revela cosas interesantes sobre la percepción que tiene la población mexicana sobre su condición de mexicanidad, me parece que no dejan de ser meras descripciones estadísticas, o un catálogo de tipos de mexicanos.

He tomado estos ejemplos como referencia por la importancia que tuvieron en su recepción tanto entre académicos como en el resto de la población, y la vigencia que siguen teniendo estos autores hasta en los programas educativos. Evidentemente no son los únicos ni los más importantes, hay trabajos muy profundos e interesantes de varios autores como Luis Villoro, Leopoldo Zea y Jorge Portilla que se echan de menos, así como Carlos Fuentes

---

<sup>13</sup> Recomiendo revisar principalmente sus obras *Psicología del mexicano. Descubrimiento de la etnopsicología* (2006) y *Psicología del mexicano 2. Bajo las garras de la cultura* (2013), ambos de editorial Trillas.

o algunas autoras como Elsa Cecilia Frost, sólo por mencionar algunos. Sin embargo, por las condiciones de este trabajo me ha parecido pertinente que sean estos tres autores que se pongan bajo la lupa y en tensión con dos visiones actuales distintas como la de Jaime Vieyra y Roger Bartra, que han dedicado gran parte de sus reflexiones tanto a estos autores en específico como a la producción en general sobre la mexicanidad. Estos autores junto con muchos más —ya que fueron bastantes filósofos y pensadores quienes echaron mano sobre el asunto—que participaron en la configuración de la *Anatomía del mexicano* usando el término de Roger Bartra. Ese ente que está hecho de retazos, de ideas que, como las tradiciones inventadas, proponen fundarse en un pasado que ha configurado parte del carácter mexicano.

Resulta interesante cómo propuestas como la de Ramos y la de Paz está tan presente en nuestro lenguaje cotidiano de tópicos sobre lo mexicano, no así, me parece, la de Uranga. Para poder pasar al análisis de las películas y la presencia de estos tópicos y estereotipos en el cine de Luis Estrada, primero cruzaremos por el capítulo dos con una propuesta marxista para entender los estereotipos: la de Agnes Heller.

## **Capítulo 2. Estereotipos y prejuicios**

## Introducción

En el capítulo pasado se ha hecho una revisión sobre el tema de identidad mexicana y mexicanidad, buscando delimitar de manera más clara la distinción entre uno y otro concepto. También se han puesto sobre la mesa algunos autores que han reflexionado acerca del tema de mexicanidad, sobre todo con aquellas obras consideradas canónicas, así como las críticas posteriores que se han realizado a estas reflexiones. Se ha propuesto la idea de invención de la mexicanidad a partir de un entramado de situaciones históricas y argumentos que han construido esa idea. Se puede observar que es un tema amplio y complejo, cosa que se vislumbraba desde la introducción. Sin embargo, lo que interesa ahora es reflexionar de qué manera resulta problemático el hecho de que la mexicanidad se vuelva algo categóricos, que además abona a ideas estereotípicas y participaciones de roles muy concretos. Así como el hecho de crear una especie de catálogo sobre lo mexicano, y cómo esto se ha representado en el cine de Luis Estrada.

Será objetivo de este segundo capítulo realizar tal reflexión, partiendo de los conceptos de estereotipo, prejuicio y rol, cómo funcionan, cómo operan, algunos ejemplos en la literatura y en el cine; específicamente de la época de oro. Estas reflexiones estarán atravesadas por el planteamiento de la filósofa marxista Agnes Heller, quien realiza una interesante propuesta del tema. La intención es invitar a una actitud crítica ante tales tópicos, que, si bien de entrada pueden servir para tener cierto referente, es importante hacer una reflexión, puesto que muchas veces el estereotipo puede ir cargado de prejuicios, juicios de valor o incluso ideas racistas, clasistas o de poder, que pueden pasar desapercibidas y que en conjunto configuran una doble o triple capa de la invención de la mexicanidad y el asunto se vuelve más enredoso, asumiendo como típicamente mexicano cierto modo de hablar, ciertos modos de relacionarnos, incluso la vestimenta o alguna fiesta o “tradición”.

El cine por supuesto no está libre de estas categorizaciones, que incluso algunas veces pueden funcionar como fórmulas que permiten crear en el espectador una identificación con lo que se ve en la pantalla. En algunos periodos y culturas específicas con intenciones ideológicas y de manipulación muy transparentes, y en otros momentos algunos planteamientos que más bien invitan a tener una postura crítica ante cierta caricaturización o

parodia de la mexicanidad. En el caso del cine de Luis Estrada este será un asunto que no habrá que perder de vista durante el análisis de sus películas.

### Sobre los estereotipos y los prejuicios

Los estereotipos han estado presentes de manera importante en nuestra vida cotidiana, resultan de utilidad para poder categorizar de manera rápida, de modo que podamos tener información del objeto o sujeto con el que entramos en contacto sin detenernos a analizar detalladamente todos sus elementos. Lo problemático resulta cuando dichos estereotipos usados y organizados en conjunto se utilizan para fomentar o reforzar un prejuicio. Ahora, es inevitable tener prejuicios, pero ello conlleva varios riesgos. Por un lado, está el hecho de que tener un prejuicio nos puede llevar a actuar prejuiciosamente con el otro, y que eso a su vez puede llegar a crear etiquetas que estigmaticen por considerar inadecuada e incluso desagradable alguna característica que observamos. Por otro lado, un uso irreflexivo de estereotipos puede llevarnos a homogeneizar, borrar diferencias, esencializar y por consecuencia caer en el prejuicio, sin tomar en cuenta diversidades que también forman parte de un conjunto con el que, en su diversidad, se identifican, por ejemplo, una nacionalidad.

Como se mencionó anteriormente, la reflexión sobre el asunto de estereotipos y roles se realizará en compañía de la filósofa Ágnes Heller, quien, interesada en el estudio de la vida cotidiana, observaba estos procesos de manera atinada y amplia, puesto que considera la utilidad que éstos tienen, pero a su vez, invita insistentemente a no olvidar reflexionar en torno a la problemática de una conducción guiada por prejuicios y estereotipos que pueden tener consecuencias en nuestros actos.

Para abordar el uso de los estereotipos y prejuicios he incluido en los anexos dos ejemplos del cine, analizando escenas y diálogos importantes de la película *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes y *¡Que viva México!* (1932) de Sergei Eisenstein, que muestran cómo el uso de estereotipos y prejuicios terminan homogeneizando y mostrando una única figura del “mexicano” en la pantalla, dejando de lado la gran diversidad que existe en nuestro país.

Los planteamientos de Heller nos resultan pertinentes y adecuados por el uso que ella hace de los conceptos de estereotipos y prejuicios, de modo que permite identificar estos elementos en las películas a la par que, con una propuesta crítica marxista, nos invita a una revisión constante del uso que le damos a los estereotipos, sobre todo cuando ellos se convierten en prejuicios.

Cuando Heller ponía como centro de su investigación la vida cotidiana, venía, como muchos autores de la época, de la decepción y el dolor causados por la Segunda Guerra Mundial, que tuvo un impacto importante en su obra. La autora, nacida en Budapest en 1929, encuentra algunas respuestas en su primer acercamiento al marxismo, donde conocería a quien posteriormente sería su mentor: Georg Lukács. Aunque ambos autores se interesaron por los fenómenos de la vida cotidiana, Heller se irá distanciando de a poco del pensamiento de su profesor. Junto con los autores György Markus, István Mészáros y Ferenc Fehér (con quien estuvo casada), fundaron la que se ha conocido como la Escuela de Budapest, en un principio con adherencia marxista, pero de manera posterior con distanciamientos de un marxismo ortodoxo.

Para Heller “la vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social” (1977, p. 19), en ella se centra todo lo que hacemos para seguir viviendo, por ello es necesario que se reproduzca. Para que esto suceda será esencial aprender a manipular objetos y así incorporarnos a su vez en las relaciones sociales, esto implicaría lo que Heller denomina proceso de maduración. (1977, pp. 65-66). A la autora le interesará el problema de una realidad inmediata y la búsqueda del sentido de su reproducción, aquellos factores que determinan que la vida cotidiana se convierta en lo que es.

Algo fundamental para la comprensión de la vida cotidiana es tener siempre presente, que, aunque pareciera algo naturalizado se trata de una construcción social. Para Heller el hombre es parte ya de su cotidianidad al nacer, y se hará con las habilidades necesarias que le permitan desarrollarse en la sociedad a la que pertenece, por ello, el papel del grupo será fundamental, pues le transmitirá los elementos que le permitan orientarse, para que, llegado

el momento, pueda el individuo conducirse de manera autónoma sin la intervención del grupo. (1972, pp. 41-42)

La obra de Heller va a estar atravesada por la tensión que hay entre las dos características del individuo: su particularidad y su especificidad. La primera refiriéndose a su individualidad, y la segunda tiene que ver con su pertenencia a la humanidad como especie, y todo lo que implica una “conciencia del nosotros”. (1972, pp. 42-44). Esta tensión será indispensable para adentrarnos en su planteamiento sobre los prejuicios y estereotipos.

### Definiciones

Antes de abordar los planteamientos de Heller al respecto, es importante identificar el tratamiento que se le ha dado al tema de los estereotipos y los prejuicios, ya que esto permite observar cómo ciertas propuestas difieren con el pensamiento de Heller. Según el diccionario de la Real Academia española un estereotipo se define como “una imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”.<sup>14</sup> Su raíz etimológica viene del griego que significa στερεός [*stereós*]: sólido y τύπος [*typos*]: molde. (Real Academia española, s.f.). Utilizar estereotipos para realizar categorizaciones de manera rápida es algo que comúnmente se hace, lo problemático resulta cuando dichos estereotipos usados y organizados en conjunto, se utilizan para representar y quizá fomentar o reforzar un prejuicio, e incluso estigmatizar a partir de dichas etiquetas, menospreciando a partir del estigma o la cristalización de un prejuicio que puede ser erróneo.

Erving Goffman (1963), menciona que en la sociedad se proporcionan los elementos para categorizar personas a partir de sus atributos personales y estructurales, es decir, de su identidad social, así como la percepción como algo natural de los atributos que forman parte de los miembros de dichas categorías, es pues una manera de economizar al interactuar. Sin embargo, cuando esta categorización se enfoca en el estigma, la persona se deja de percibir como una totalidad, centrándonos en el defecto. Esto sucede cuando existe una discrepancia

---

<sup>14</sup> L a idea de inmatubilidad se moverá con el planteamiento de Heller, pues veremos con ella precisamente la posibilidad y el sentido de que un estereotipo se modifique.

entre la *identidad social virtual*, y la *identidad social real*. La primera tiene que ver con lo que se espera de la persona a partir de los atributos que le han sido asignados y la segunda tiene que ver con lo que de hecho es. Cuando hay una discrepancia entre ambas identidades, es decir, una incongruencia con aquello que esperamos de determinada persona, eso nos mueve a reclasificar, puesto que no coincide con el estereotipo que tenemos. (pp. 13-19).

Este argumento de Goffman es muy interesante para entender la cuestión del estereotipo y el estigma tratándose de una identidad mexicana. Parece que la categoría “mexicano” se relaciona con todos los atributos que se asocian, de manera “natural” — aunque evidentemente no lo son, en tanto son construcciones culturales— al hecho de pertenecer a una cultura como la mexicana. Es decir, al entrar en contacto con alguien categorizado como mexicano, se hace una especie de ubicación rápida no sólo de elementos geográficos, sino de toda una serie de cualidades, o defectos (pensando en el caso del estigma o un juicio provisional en el caso de Heller), que corresponden a lo que se atribuye como mexicano. Por ejemplo, que le gusta el chile, es impuntual, es desmadroso, etc.

Ejemplo de ello lo observamos en el libro *El mexicano y los 7 pecados capitales* (1972) de Joaquín Peñalosa, que describen a manera de tópicos y con bastante humor, la relación que tienen los “mexicanos” con los pecados como la pereza, la gula, la envidia, etc. El autor destaca, por ejemplo, como la soberbia entre “los mexicanos” es un pecado masculino del que exenta a las mujeres (p. 11), también resalta, con respecto a la ira, que “el mexicano” en general es pacífico y bonachón hasta que le mientan la madre (pp. 69-73). Cuando habla de la pereza menciona que al observarse desde afuera (extranjeros) parecería que “los mexicanos” son muy trabajadores, e incluso el asunto del trabajo es tema central de pláticas, pero que en realidad al “mexicano” no le gusta trabajar, y si lo hace es por necesidad (pp. 145-147). Y así observaremos una serie de descripciones, estereotipadas, sobre “el mexicano”, que va realizando el autor durante toda su obra.

Regresando al uso que se le ha dado al concepto de estereotipo nos encontramos con la obra de Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot: *Estereotipos y clichés* (1997). Dichas autoras problematizan el hecho de que las representaciones colectivas y los automatismos del

lenguaje estén en el centro de la discusión en nuestros tiempos. Para ello hacen un recorrido interesante en donde rastrean la historia de los conceptos y los usos de los clichés y estereotipos, siendo los segundos los que llaman nuestra atención. Destaca también el hecho de cómo el uso que se le da al concepto de estereotipo a manera de esquema o fórmula cristalizada, es algo que sucede hasta el siglo XX y mencionan que esas imágenes expresan un imaginario colectivo (1997, p. 31)

Ahora, debo admitir que la primera vez que me planteé el asunto de los estereotipos pensaba sólo en la parte negativa de ellos, es decir, en su relación con el prejuicio, por ejemplo. Pero es importante conocer la otra parte, que tiene que ver con su función como herramienta que permite comprender el mundo que nos rodea de manera más simple o rápida.

### Funcionamiento y operación

Amossy y Herschberg mencionan que “en la medida en que el estereotipo responde al proceso de categorización y de generalización, simplifica y recorta lo real. Entonces, puede provocar una visión esquemática y deformada del otro que conlleva prejuicios” (1997, p. 32). Es importante, durante el análisis, tener presente por lo menos ambas caras del asunto, puesto que, en efecto, no podemos ir por el mundo analizando a profundidad cada cosa que nos rodea, pero quedarnos con esa imagen esquemática y simple, con ese juicio provisional, de pronto nos lleva a tener ideas que nos resistimos a mover y llegamos a hacer afirmaciones sin detenernos a reflexionar de dónde vienen, comportándonos de manera prejuiciosa, y hasta racista o clasista.

Al llegar a este mundo, cuando estamos aprendiendo, nos encontramos con que todas las cosas están estructuradas de determinada manera. Que hay modos de llamar a las cosas, que hay un orden para hacer otras, que hay rituales para otras tantas, y dentro de ese mundo que está ya organizado así, hay ideas preconcebidas y generalizadoras. Naturalizar dichos estereotipos son parte de los procesos ideológicos y de la creación del imaginario social.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> El concepto de ideología será retomado desde Roland Barthes. Terry Eagleton en su obra *Ideología* (1995) nos recuerda que para Barthes “el mito (o ideología) es lo que transforma la historia en naturaleza dando a signos arbitrarios un conjunto de connotaciones aparentemente obvio e inalterable” (p.250) Para Barthes “El

### Problematización de los conceptos

Hasta este punto hemos problematizado cómo se ha abordado el tema de los estereotipos y su relación con los prejuicios, pero ¿cuál es la perspectiva de Ágnes Heller? En su obra *Historia y vida cotidiana* (1972), menciona que “el prejuicio es la categoría del pensamiento y comportamiento cotidianos”, este pensamiento cotidiano está “fijo en la experiencia, empírico, y, al mismo tiempo, ultrageneralizador” (p. 71). Ahora, para llegar a hacer ultrageneralizaciones<sup>16</sup> lo hacemos de dos modos “por una parte, asumimos estereotipos, analogías y esquemas ya elaborados; por otra, nos los “pega” el medio en el que crecemos, y puede pasar mucho tiempo antes de que atendamos con actitud crítica a esos esquemas recibidos” (p. 72)

Cierto es que, durante algún tiempo, sobre todo durante los setenta, cuando se dio el auge de la psicología social, la actitud de los investigadores de las ciencias sociales al tema de estereotipos era negativa, conectándolo siempre y de manera inmediata al asunto de los prejuicios. De hecho, muchos de los experimentos realizados por esta disciplina se enfocaron más en el asunto de los prejuicios, estos experimentos eran más de corte empírico, pero llegaron a dar elementos interesantes para la comprensión y el análisis de estos.

Este enfoque centrado en la relación de los estereotipos y prejuicios en gran parte ha sido por la idea de que los estereotipos son la base de los prejuicios y lo problemático que esto puede resultar. Rodrigues, Assmar y Jablonski (2002) mencionan que el prejuicio

---

mito no niega las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de explicación, sino la de comprobación” (1980, pp. 238-239). La ideología, desde esta perspectiva, es un proceso que naturaliza lo que habitualmente no es natural.

<sup>16</sup> Para Ágnes Heller las ultrageneralizaciones (exceso de generalizaciones) están construidas a partir de la relación que tenemos con esquemas ya elaborados, que no necesariamente son siempre resultado de sistemas tradicionales. Estas ultrageneralizaciones serían inevitables y no se dan siempre en el mismo grado. Para dicha autora “Toda ultrageneralización es un juicio provisional o una regla provisional de comportamiento: provisional porque se anticipa a la actividad posible, y no siempre, ni mucho menos, se confirma en el infinito proceso de la práctica” (1970, pp. 72-73)

...ha sido encarado como irracional o injustificado, fruto de defensas inconscientes, expresión de necesidades patológicas, influido por normas sociales, manifestación de intereses de un grupo o como inevitable consecuencia del proceso de clasificación social, que divide a las personas en grupos: los grupos propios *versus* los de los otros (2002, p. 133)

Esta relación grupal que tiende a generar identificaciones con el grupo al que nos adscribimos, y diferenciaciones con el grupo que consideramos no pertenecer, es decir, “los otros”, puede ser un elemento clave en el refuerzo de ideas estereotípicas. Por ejemplo, no es lo mismo la concepción que pueden tener un grupo de mexicanos sobre sí mismos, que un grupo de extranjeros sobre el mismo grupo de mexicanos. Recordando lo que destacábamos de Heller anteriormente, el lugar del contexto, ese medio, ese mundo que nos “pega” ciertos esquemas ya elaborados, y que son parte de imaginarios sociales. Sin embargo, Heller también destaca el hecho de que no necesariamente es la tradición (o el colectivo) la fuente de las ultrageneralizaciones, ya que también entra en juego la experiencia personal), sin embargo, es inevitable realizar ultrageneralizaciones, aunque estas suceden en distintos grados y no tiene el mismo impacto en todos los miembros de un mismo grupo (por la cuestión de la autonomía que debe lograr el individuo sin necesidad de la mediación del grupo, y que tiene que ver con la parte ética).

Es importante identificar cómo fue utilizada por primera vez, o algunas de las primeras veces el concepto estereotipo, con el uso que le damos ahora. Amossy y Herschberg nos narran que la noción de estereotipo fue forjada por el periodista Walter Lippman y retomada de manera posterior por la psicología social, sobre todo aquellos que estaban interesados en identificar imágenes y creencias que estigmatizaran a un grupo (1997, p. 36). Hay dos conceptos que comienzan a repetirse cuando hablamos de estereotipos: el estigma y el prejuicio, elementos que pueden traer consecuencias graves por el uso rígido de los estereotipos, sobre todo cuando ello implica menospreciar a un sujeto o un grupo.

Ahora, ¿qué diferencias o que implicaciones tienen entre sí los estereotipos y los prejuicios? Desde una perspectiva (la psicología social), ya hemos destacado que los estereotipos funcionan como base de los prejuicios. Amossy y Herschberg proponen que el

estereotipo se presentaría como una creencia, opinión o alguna representación sobre los otros, y que, por otro lado, el prejuicio más bien implicaría la actitud hacia ellos (1997, p.39), es decir, los primeros tienen que ver más con el ámbito del pensamiento, y los segundos con la acción. Algo interesante que observamos en el filme *Rancho Grande* (1936), son esas acciones concretas que nos hablan de lo que se concibe como mexicano, y en ese sentido

Podemos decir que el estereotipo del negro, del japonés o del alemán es la imagen colectiva que circula de los mismos, el conjunto de rasgos característicos que se les atribuye. El prejuicio sería la tendencia a juzgar desfavorablemente a un negro, un japonés o un alemán por el sólo hecho de pertenecer a un grupo (1997, p. 39)

Hasta aquí tenemos dos elementos, por un lado, los estereotipos tienen que ver más con el ámbito del pensamiento, y los prejuicios con la actitud (acción o acciones concretas). Por otro lado, se puede reforzar la idea de que los estereotipos (en tanto juicios provisionales o ultrageneralizaciones) pueden funcionar como punto de partida de los prejuicios, es decir, la creencia previa a la acción, o la creencia que no se modifica pese a haberla ya refutado con argumentos de la razón.

### La propuesta de Ágnes Heller

Al abordar los prejuicios, Heller propone, primeramente, que todo prejuicio es un tipo particular de juicio provisional; provisional en tanto que se puede alterar o modificar en la práctica, en el hacer cotidiano, pero no todo juicio provisional es necesariamente un prejuicio, ya que en este saber cotidiano, podemos encontrar tantos juicios provisionales falsos como juicios provisionales verdaderos, la confirmación de su falsedad o veracidad se irá dando con la práctica y experiencia misma. Ahora, si pese a que en la práctica se ha observado la falsedad de un juicio provisional, se mantiene, ya estaría entrando en el ámbito del prejuicio, ya que, para Heller, los prejuicios se tratan de “juicios provisionales refutados por la ciencia y por una experiencia cuidadosamente analizada, pero que se mantienen incommovidamente contra todos los argumentos de la razón” (1972, p. 76). En este punto habrá que tener cuidado, dado que es un proceso *a posteriori*. El que un juicio provisional falso se revele como prejuicio después de analizarlo cuidadosamente, no quiere decir que hasta ese momento

el prejuicio comienza a existir o se conforma hasta esa revelación, sino que ya era un prejuicio desde antes y con este proceso reflexivo se ha dejado desnudar y se observa que en el fondo aquello que pasa como un juicio provisional sin ese proceso reflexivo puede ser en realidad un prejuicio con elementos estereotipados.

Una de las preguntas que empieza a surgir con el tema de los estereotipos y prejuicios es ¿en dónde queda la cuestión de la voluntad o la conciencia ante la aparente sencilla manipulación e imposición de creencias y actitudes sobre el otro? ¿cómo es que una serie de imágenes, ideas y creencias se comparten en todo un grupo o varios colectivos sobre otros? ¿por qué se da ese fenómeno? ¿dónde queda la parte individual del sujeto?

Amossy y Herschberg destacan la importancia y el impacto que tienen los medios de comunicación, los libros de texto o cualquier representación que se haga de grupos, aunque ni si quiera tengamos contacto directo con ellos. Dichas autoras retoman una serie de ejemplos donde “el estereotipo aparece allí como una construcción imaginaria que no refleja en absoluto lo real” (1997, p. 41) Ahora, aquí entran en juego varias cosas interesantes: primero, junto con la literatura y los medios de comunicación podemos incluir el cine. Por otro lado, es muy complicado delimitar esta línea entre lo que es real y lo que no lo es, puesto que, habíamos dicho con anterioridad que el estereotipo categoriza cosas del ambiente para tener referencias de manera rápida de ello, quiere decir que hay cosas del ambiente, que se toman para la construcción de esa representación mental, pero la delicada relación que el estereotipo tiene con el prejuicio, hace que eso que se toma del ambiente, y que podría estar cercano, por decirlo de una manera, de una referencia real, se va deformando hasta que toma mucha distancia de ello. Por ello, como destacan Amossy y Herschberg, aunque hay varios ejemplos que parecen poner en duda el núcleo de verdad, no se puede asumir que todo estereotipo sea arbitrario o erróneo, es decir, pueden tener elementos tomados de la realidad y una base observable (1997, p. 42).

Heller ya destacaba que los estereotipos los asumimos y que además los tomamos del ambiente o medio en el que nos desarrollamos, y que muchas veces tomar una postura crítica ante ellos puede implicar una toma de distancia, tanto personal como generacional. También

pone énfasis en el papel que toman dichos elementos en la vida cotidiana, observando, por ejemplo, cómo algo que para la ciencia puede considerarse como mera opinión puede al mismo tiempo considerarse como un saber en la vida cotidiana, ello por la relación que tiene con la acción. (1970, pp. 72-73). Siguiendo la diferencia que hace Villoro entre creer y saber, se puede observar que la creencia tiene que ver con “un estado disposicional adquirido, que causa un conjunto coherente de respuestas y que está determinado por un objeto o situación previamente aprehendidos” (1982, p.71), es decir, una creencia coincidiría con lo que Heller plantea como ideas que tomamos del ambiente y que necesitan una postura crítica cuando estas distan de un saber. Por otro lado, un saber para Villoro implicaría tener razones objetivamente suficientes para creer, que den certeza de la creencia que se está sosteniendo (1996, 175). En la vida cotidiana muchos saberes pueden quedarse en el ámbito de la creencia que está planteando Villoro, y en los prejuicios podría darse con mucha facilidad el caso, porque cuando se trata de identificar por qué creemos que los mexicanos son impuntuales, indagaremos en que las razones que tenemos para dicha creencia no son objetivas ni suficientes para, en todos los casos, sostenerlo.

Hay una carga ideológica<sup>17</sup> que nos ha proporcionado el medio en el que nos desarrollamos. Pensemos por ejemplo en las ideas de referencia que tendrá alguien si nace varón, en la capital de un país, con acceso a la educación privada y además con rasgos físicos como piel blanca, ojos de color, cabello rubio y demás, en contraste con el hecho de nacer en México, siendo mujer, indígena, sin acceso a educación superior y con rasgos físicos como color de piel moreno o estatura baja, etc. Ahora mismo mientras escribo estos ejemplos me percato cómo no estoy exenta de asumir ciertas características en mí y el otro por el hecho de pertenecer a determinado sector social y contar con ciertas referencias que me llevan a categorizar el mundo que me rodea. Ahora, la pregunta es, ¿cómo identificar cuando ideas de referencia llevan consigo prejuicios implícitos, si se supone que eso es algo que muchas veces se logra ver de manera crítica tomando distancia de ello?, o ¿cómo tomar distancia de los juicios provisionales que corren el riesgo de ser erróneos y cristalizar como prejuicios?

---

<sup>17</sup> Es importante aquí hacer una distinción que realiza Heller entre el sistema de prejuicios y la falsa conciencia (ideología), ya que considera que dicha ideología está permeada del mismo modo que los sistemas de prejuicios por una “ultrgeneralización de un contenido acusadamente emocional”, sin embargo no se trata de un sistema de prejuicios aunque pueda transformarse en ello. (1970, p. 82)

Ágnes Heller nos dará más adelante una respuesta ante estas inquietudes, pero antes quisiera regresar un poco en a su argumento para aclarar algunos de los conceptos que está usando. Para dicha autora un prejuicio es un tipo de juicio provisional que ya ha sido refutado tanto por la ciencia como por la experiencia, y que, a pesar de eso se mantiene “inconmoviblemente contra todos los argumentos de la razón”. Un prejuicio nos mantiene cómodos, evita el shock de una discrepancia entre el pensamiento y la acción. (1970, pp. 76-79). Ahora esto no quiere decir que un prejuicio necesariamente sea estereotipado, pero Heller destaca que todo juicio dominante tiene por lo común su “núcleo” estereotipado

Algo que tanto Heller como Barthes destacan es la implicación que tienen las clases dominantes en la fabricación ideológica, a partir justamente de la naturalización de estereotipos y prejuicios, esto tendría sentido en tanto que solo a las clases dominantes les resultaría conveniente que se mantenga la estructura social que les resulta benéfica. Dentro del proceso ideológico, muchos de los prejuicios son producto de las clases dominantes de modo que puedan mantener la cohesión en una estructura social. Para Heller la clase social burguesa produce una mayor cantidad de prejuicios con la intención de aspirar a generalizar su ideología (1997, p.85). Barthes por su parte menciona que es el mito el que se encuentra en la derecha, apoderándose de la justicia, la moral, el arte y los medios, con la intención de conservar su ser y eternizarlo (1980, p. 245). Estas ideas resultan interesantes porque, recordando el capítulo 1, una de las críticas que se hacían a algunos autores era el hecho de no considerar la cuestión de clases, por ejemplo, al pensar la mexicanidad. Posturas como estas (tanto la de Barthes como la de Heller), nos recuerdan cómo es un asunto de clase y poder el hecho de buscar perpetuar ideas homogéneas sobre la mexicanidad.

Por otro lado, Heller enfatiza la idea de que la dificultad del prejuicio radica en que siempre va cargado de afecto, y que, de hecho, el afecto característico del perjuicio es la fe. Para Heller, la fe está en conflicto con el saber, y este afecto se moverá de manera radical entre el amor y el odio, y aunque se trate de una postura individual, en realidad no dice nada de la individualidad de ese hombre (1972, pp. 76-79). “La particularidad del hombre está vinculada a los sistemas de prejuicios por el hecho de que en la sociedad misma dominan

sistemas de prejuicios sociales estereotipados y estereotipias de comportamiento cargadas de prejuicio”. (p.80)

Ahora, es interesante plantearnos la función que tienen los prejuicios, porque seguramente no sólo se trata de un asunto de comodidad, o evitar la discrepancia entre pensamiento y acción, otra función que tienen es lograr una integración social, pues según Heller “los prejuicios sirven para consolidar y mantener la estabilidad y la cohesión de la integración dada” (1970, p. 83).

La relación entonces tanto de los estereotipos como de los prejuicios tiene que ver con esta naturalización de las cosas. Dentro de esa producción ideológica tenemos también al cine que observa y reproduce aquello denominado como mexicanidad, para que después esto tenga su impacto en el mundo. Empezamos a reencontrarnos, a identificarnos con esos personajes, porque ha habido un proceso previo de estereotipación y naturalización del estereotipo. Es parte de una representación mental que hemos hilado a acciones concretas. Sin embargo, resulta muy problemático reducir la reflexión ontológica de la mexicanidad al estereotipo, es decir, esencializar, que justo es una de las características que Heller destaca del prejuicio. Si partimos de estereotipias para pensar en una esencia, en un ser del mexicano, seguramente terminemos produciendo y reproduciendo ideas prejuiciosas.

### Conclusiones

Recapitulando las ideas destacadas en este apartado, diremos entonces que hay varias cosas que deben tomarse en cuenta cuándo se aborda el tema del estereotipo y los prejuicios. Por un lado, tenemos propuestas que han destacado elementos positivos sobre los usos de los estereotipos, es decir, evidentemente no podemos ir por la vida analizando a profundidad cada persona y objeto que nos rodea, estos procesos de categorización permiten de manera muy rápida, tener impresiones que podrían incluso ser necesarias para sobrevivir. Sin embargo, como se ha destacado anteriormente, lo problemático resulta cuando nos quedamos con esa idea categórica, estereotípica, del sujeto o del objeto, reduciendo así las posibilidades de interpretación e interacción.

Heller enfatiza el hecho de que todo prejuicio implica una pérdida en la autonomía del hombre, y por ello estrecha una alternativa “real del individuo”, es decir, el prejuicio fungirá como algo reduccionista tanto de su particularidad como de especificidad, porque para Heller, aunque hay toda una dinámica y estructura social, es también el individuo responsable de sus prejuicios, en la medida que se permita hacer una pausa para reflexionar y posicionarse ante ellos. (1972, pp.91-92). Finalmente nos da una propuesta para evitar conducirnos en la vida cotidiana de manera prejuiciosa.

Si confiamos como individuos en nuestros ideales y en nuestras convicciones, estos es, si confiamos en ella sobre la base de un control permanente de la situación, de las autoridades y también —y no el último lugar— de nuestras propias motivaciones, si estamos dispuestos a negar la confianza a nuestras ideas en cuando que el conocimiento y la experiencia las contradigan regularmente, si nos decidimos por lo difícil, por mirar cara a cara los conflictos, si no perdemos la capacidad de juzgar concretamente lo singular, seremos capaces de desprendernos de nuestros prejuicios y de recobrar siempre la libertad relativa de elección. (1972, p. 95)

Si no respondemos a la invitación que nos hace Heller de reflexionar, no en un sentido intelectual o académico solamente, sino en la atención a la retroalimentación que la vida cotidiana nos va dando cada vez. De poder ir más allá, de investigar qué ideas están estáticas a pesar de que tenemos muchos elementos para pensar lo contrario u otra cosa, ahí es donde resulta un problema, porque entonces asumimos que todas las mujeres son histéricas o todos los mexicanos huevones, y se pueden caer en problemas de discriminación, clasismo, racismo, o algún refuerzo de cualquier otro asunto que obedecen a las ideologías dominantes. Por eso insistimos; el asunto no es decidir si un estereotipo es correcto o no, porque pueden darse ambos casos. Es asumir esa responsabilidad como ser humano, como creador, como investigador, aspecto que será importante para que el asunto no se vulva un cliché, y se asuma que no hay nada más que pensar el respecto. Desde aquí resulta pertinente y necesario seguir pensando en la mexicanidad.

### Capítulo 3. El discurso de la mexicanidad en el cine de Luis Estrada.

Durante los capítulos anteriores se revisó el concepto de mexicanidad y su invención a partir de un entretreído de discursos y hechos históricos que partieron de la pregunta por la identidad mexicana y siguieron reflexionando en torno a lo mexicano, generando lo que Octavio Paz concibió como el laberinto. Observamos cómo lo problemático es pensar este constructo desde una postura esencialista, ya que, después de años de reflexiones sobre el asunto se ha llegado a cierto consenso de que el mexicano no existe, en ese sentido por lo menos.

Otra de las ideas destacadas en los capítulos anteriores es que estos discursos sobre la mexicanidad han creado ideas típicas tanto del mexicano como de lo mexicano, y que resulta problemático en tanto esas generalizaciones estereotípicas nos llevan a conducirnos prejuiciosamente por las ideas que tenemos preconcebidas sobre lo típicamente mexicano, además de que no deja lugar para las diferencias, asumiendo que una parte es representativa del todo.

Hemos analizado dos ejemplos de la época del cine de oro mexicano, en donde se observa esta representación de la mexicanidad de manera visual y narrativa, con varios clichés y estereotipos que siguen teniendo sus repercusiones hasta nuestra época.

Ahora, el capítulo tres resulta pertinente para la pregunta central de esta investigación ¿cómo se representa la mexicanidad en el cine de nuestra época?, específicamente ¿cómo se representa lo mexicano en el cine de Luis Estrada? ¿es su postura crítica o es también un discurso productor y reproductor de ideas estereotípicas sobre la mexicanidad?

El recorrido que se hace es sobre su producción de 1999 al 2023, en donde están ubicadas 5 películas que tienen varios elementos que pueden relacionarse entre sí, no es oficialmente —por lo menos por el director— reconocida como una pentalogía, pero resultan pertinentes para analizarse en conjunto. No se analizan las 5 películas en su totalidad, ya que en la *Ley de Herodes* se hace referencia literal a la película del *Infierno* y a *La dictadura*

*perfecta*, pero se recurren a algunos ejemplos concretos tanto de *Un Mundo Maravilloso* como de *¡Que viva México!*

### Breve panorama del cine en México

Para entender de mejor manera repasemos algunos de los acontecimientos históricos más importantes del cine mexicano, para comprender en qué momento y atmósfera cultural se inserta el cine de Luis Estrada, así como los antecedentes principales.

Los primeros filmes presentados, es decir, con la llegada del cinematógrafo y el cine mudo, tenían elementos costumbristas, paisajismo, acontecimientos sociales de relevancia. De manera posterior al porfirismo empiezan a proyectarse los primeros filmes, o registros documentales sobre el alzamiento revolucionario. Sin embargo, a rededor de 1913 comienzan a censurarse filmes que pudieran provocar desorden y escándalo. La competencia del cine extranjero, sobre todo europeo y norteamericano siempre estuvo presente, así como su influencia en distintos momentos de la producción nacional mexicana. Es hasta el periodo comprendido entre 1931 a 1940 que se da paso de la experimentación artística a la estandarización industrial, gran parte de ello tiene que ver también con el paso del cine mudo al cine sonoro. Es con la película *Santa* (1932), de Antonio Moreno que se inaugura de algún modo el cine sonoro nacional. (Dávalos, F. y Ciuk, P., 2011)

Algo importante a mencionar en este periodo es que varios directores ya habían tenido contacto y formación en el cine hollywoodense, y todo ello influyó en la narrativa y estilística de la época. Con la introducción del cine sonoro, también empiezan a aparecer los primeros modelos femeninos arquetípicos como la *femme fatale*. Modelos que se utilizarán bastante en la cinematografía mexicana.

Después de la película *Santa*, se da un crecimiento importante para la industria cinematográfica mexicana, además de que poco después vendrá uno de los éxitos más importantes de la época: *Allá en el rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes. Con esta película se logra una importante apertura a los mercados y una fórmula dramática que logra

conectar con el gusto nacional. (Dávalos, F. y Ciuk, P., 2011), (de los Reyes, 1987, pp. 142-154). Esta película influyó y generó una suerte de fórmula de repetición en varios filmes posteriores. Son momentos en que se traen nuevamente a la pantalla filmes revolucionarios, pero con otra mirada, ya no es un registro documental, sino una reflexión posterior al levantamiento, que en varios casos comparte una desilusión colectiva de los alcances que se tuvieron, o una fuga del desanimo que la Revolución provocó; como la comedia ranchera.

El cine mexicano está en un momento importante de auge y buena recepción que también, en algunos casos, es utilizado con fines propagandísticos y educativos. Más o menos por estas fechas es cuando tenemos el emblemático filme de *¡Que viva México!* (1932) de Sergei Eisenstein, en donde retoma temas nacionalistas (Dávalos, F. y Ciuk, P., 2011). Este filme marcará también de manera importante al cine mexicano posterior, razón por la que se ha incluido sus análisis en el apéndice de este proyecto. Evidentemente esa influencia es en cine cercano a su época. Su influencia de estilo y narrativa no está directamente relacionada con un cine tan posterior como el de Estrada, pero será un recurso interesante para observar cambios entre uno y otro momento en la representación de la mexicanidad. Es decir, el periodo más evidente de la creación y representación de estereotipos (cine de oro), y el momento actual que nos concierne.

De manera posterior a la producción de Eisenstein viene el auge de directores como Emilio “El Indio” Fernández y filmes tan representativos de “lo mexicano” como *Janitzio* (1934) de C. Navarro. La época del *cine de oro* logró una importante distribución y presencia en el panorama internacional, así como adecuadas ganancias, colocando al cine mexicano en un lugar de prestigio en el ámbito cinematográfico. Sin embargo, la competencia con el cine norteamericano, y de manera posterior tanto con el cine en español como el de Argentina y de España, fueron factores importantes para su desgaste, esto implicó poco a poco mayor dificultad en su permanencia en la pantalla grande; además del fuerte golpe que tuvo la introducción de la televisión, como ya se había mencionado anteriormente. En este periodo surgió una narrativa cinematográfica sobre la nostalgia de la época prerrevolucionaria. De este momento destacan películas como *Lo que va de ayer y hoy* (1945) de Juan Bustillo Oro,

y *¡Ay que tiempos don Simón!* (1941) de Julio Bracho (Dávalos, F. y Ciuk, P., 2011). Sólo por mencionar algunos.

El auge de la comedia ranchera tomó un fuerte impulso, y en ella se observaba la celebración de “lo mexicano”, el folclor y lo local. Destacaron personajes como Jorge Negrete y películas como *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941) de Joselito Rodríguez, *Cuando quiere un mexicano* (1944), Juan Bustillo Oro, y *Me he de comer esa tuna* (1944), de M. Zacarías. En la comedia sobre todo de tipo burlesca con importantes referencias sociales y populares, destacaron personajes como: Adalberto Martínez “Resortes”, Germán Valdés “Tin Tan” y Mario Moreno “cantinflas”. Representación del pocho y el pelado en el cine de comedia. (Dávalos, F. y Ciuk, P., 2011).

Este periodo de cine, de manera general tuvo buena recepción, pero su éxito fue breve, ya que hubo varios factores implicados en su decaimiento; por un lado, el desgaste y repetición de los temas, la fuerte competencia del cine extranjero que cerraba cada vez más los espacios en las salas, y todas las crisis mundiales que se atravesaron, sobre todo las consecuencias sociales y económicas después de la Segunda Guerra Mundial.

Fue entre el periodo comprendido entre los 50's a los 70's en que la crisis cinematográfica se intensificó más. Además, en el país había un “clima de austeridad y moralidad que afectó la vida nocturna” (Dávalos, F. y Ciuk, P., 2011). De hecho, ya para estas fechas hubo una interrupción de la entrega de los premios Ariel. Por otro lado, con la revolución cubana, en México se perdió una importante parte de su audiencia, Sin embargo, no todo fue pérdida, porque también se estaba viviendo en el país el auge del cine independiente con películas con contenido político e incluso militante.

Otro dato importante que mencionan Dávalos y Ciuk es que por estas fechas se empieza también a investigar el cine de manera más rigurosa, y destacan obras como *El cine mexicano* (1963) de Emilio García Riera y *La aventura del cine mexicano* (1968) de Jorge Ayala Blanco. También destacan cómo poco a poco fue avanzando la cultura norteamericana en el país y rock and roll fue desplazando otros géneros. Sin embargo, fue un ambiente

fructífero para el desarrollo del cine experimental, teniendo incluso en 1964 el primer concurso de este tipo de cine. (Dávalos, F. y Ciuk, P., 2011).

Habría que tener presente cómo las producciones de cine en el país se van diversificando y teniendo sus propios espacios de creación y difusión. Se eligió Luis Estrada porque varias de sus películas tuvieron espacios de difusión amplios y masivos, a diferencia de otro tipo de cine que muchas veces se queda más en ámbitos locales, y festivales que no alcanzan en muchos casos una difusión masiva, aunque sus propuestas puedan ser más críticas sobre lo mexicano que las de Estrada.

Después del movimiento estudiantil del 68, el Estado tuvo un mayor control de la producción cinematográfica, buscando respaldo político e ideológico de su proyecto. En 1971, Rodolfo Echeverría presenta el plan de reestructuración de la industria cinematográfica que dará origen al nuevo cine mexicano, que implementará un sistema de producción y distribución y que se encargará del presupuesto que se otorgaría de manera específica para el cine y los medios masivos. A partir de estas acciones es en 1972 que pueden retomarse los premios Ariel, anteriormente suspendidos. Para estas fechas también empieza el auge de un cine de bajo costo, es decir, las ficheras, a la par de propuestas experimentales muy interesantes. (Dávalos, F. y Ciuk, P., 2011).

La siguiente parte será esencial para entender el cine de Luis Estrada, porque después de estas acciones que se tuvieron para la industria cinematográfica, de 1975 a 1994 el cine entrará en una profunda crisis, como algo sintomático de la gran crisis que estaba viviendo el país.

Dávalos y Ciuk mencionan que, durante los sexenios de López Portillo, Miguel de la Madrid y Salinas de Gortari, el Estado se subordinó a la burguesía que tenía intereses transnacionales. Fue un periodo de endeudamiento del país e inflación, y como consecuencia la devaluación y una fuerte crisis financiera. Con Miguel de la Madrid se implementó el modelo neoliberal y la implementación de nuevas tecnologías de la información. Es el periodo en el que se buscan relaciones diplomáticas con el Vaticano y se implementa el

Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). También en este periodo se excluye al cine como creador y transmisor de la cultura nacional. En 1994 sucede la rebelión armada encabezada por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Para estas fechas el cine poco a poco se volvía una carga para el Estado. Como consecuencia de ello en el 92 se crea la Ley Federal de cinematografía que dejaba fuera medidas para la protección a la industria cinematográfica y falta de financiamiento. Hubo también un incremento en los precios en la taquilla lo que provocó un alejamiento de las masas de dicho espectáculo público, con ello se da con más fuerza la distribución y venta de películas de manera ilegal, así como el mayor uso de la televisión. (Dávalos, F. y Ciuk, P., 2011).

Esto permitirá entender mejor el contexto que viene de manera posterior, porque la Industria Cinematográfica había ya recibido muchos golpes por todos lados, era difícil que los cineastas, sobre todo para aquellos que tenían una propuesta fílmica experimental, lograran vivir dignamente de ello, además los costos de producción se recortaron de manera importante por no contar con el apoyo y respaldo suficientes. Por ello se comprenderá que varios cineastas jóvenes empiecen a buscar en un cine con mayor recepción o a irse del país.

Para 1990 los cineastas jóvenes empiezan a explorar en el melodrama con películas comerciales que se reciben bien en el exterior, es momento de producción de un cine apolítico y sentimental. Una de las películas exitosas de esta época fue *Como agua para chocolate* (1991) de Alfonso Arau. También fue el periodo de formación en el extranjero y debut de cineastas como Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Luis Mandoki y Emmanuel Lubeski, entre otros. (Dávalos, F. y Ciuk, P., 2011) (García, E., 1998, pp. 378-379)

De manera posterior a la época de Salinas de Gortari, viene un momento interesante para el cine, en dicho periodo es donde ubicaremos la obra de Luis Estrada, ya que, cuando en 1999 se estrena la película *La ley de Herodes*, estaba muy cerca el fin del mandato presidencial de Ernesto Zedillo y el panorama político en el país era complicado, sobre todo porque después de la crisis del 94, el pueblo mexicano estaba ya cansado de las promesas sin cumplir y las constantes crisis que se asociaban al Partido Revolucionario Institucional (PRI),

lo que llevo al partido a una crisis y luego de 70 años su primera perdida electoral frente al Partido de Acción Nacional (PAN), con la figura de Vicente Fox.

### El cine en México a inicios del 2000

A pesar de la crisis que estaba sufriendo la cinematografía del país, algunos cineastas jóvenes estaban explorando estilos y nuevas posibilidades estéticas. Esto llevó a que regresara el interés internacional en el cine mexicano, sobre todo con películas que fueron emblemáticas durante la época.

La película *Amores perros* (2000) de Alejandro G. Iñárritu y Guillermo Arriaga inauguraba el siglo XXI, dicha película tuvo muy buena recepción en festivales internacionales tanto para la crítica como el público. Otras películas de la época fueron *Temporada de patos* (2004) de Fernando Eimbcke. *Luz Silenciosa* de Carlos Reygadas en 2007 y en 2009 *Alamar* de Pedro González Rubio (Icónica, 2016)

Para el 2001 se estrenaba *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón y en 2006 *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro. Además, algo que será de suma importancia para los procesos de consumo del cine, es la fuerza que van tomando poco a poco las plataformas de *streaming*, ya que, sobre todo durante la pandemia del COVID en 2019, muchas películas se estrenaban ahí antes que en las grandes salas, porque el cine estaba pasando por una fuerte crisis debido a las restricciones sanitarias. O, si no se estrenaban en la plataforma, eran el medio principal de distribución

Para estas fechas se estrenaban *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014), *Los adioses* (Natalia Beristáin, 2017), *Sueño en otro idioma* (Ernesto Conteras, 2017), *Roma* (Alfonso Cuarón), *La camarista* (Lila Avilés, 2018), *Ya no estoy aquí* (Fernando Frías, 2019). (Estrada, E. 2020)

Las películas de Luis Estrada analizadas aquí comprenderán de 1999 al 2023, siendo *La ley de Herodes* la primera, *El infierno* (2010), *La dictadura perfecta* (2014), y se

mencionarán algunos ejemplos de las películas un *Mundo maravilloso* (2006), y la polémica película *¡Que viva México!* (2023)

### Luis Estrada: una mirada sobre la mexicanidad

Desde muy temprana edad Luis Estrada tuvo contacto con el cine, ya que su padre José Estrada “El perro” también fue director de cine, destacando en 1985 con la película *Mexicano ¡Tú puedes!*, que tuvo participación en el 14º Festival Internacional de cine de Moscú. Por ello pasó un parte importante de su infancia entre estudios, casas productoras y sets de filmación. (Ciuk en Sánchez, 2019, p. 80)

En 1980 ingresa al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). En 1984 dirige *La divina Lola* con la cual consigue el premio Ariel en 1985 en la categoría de mejor cortometraje de ficción. En dicho documental hace una “recreación sobre el expresionismo alemán”. En ese mismo año fue expulsado del (CUEC) presuntamente por filmar en inglés el cortometraje *Vengeance is mine*. A pesar de ello, trabajó como asistente de reconocidos directores como Felipe Cazals, Arturo Ripstein y José Luis García Agraz (Solórzano, 2006).

Sus inicios como director se dan con el largometraje *Camino largo a Tijuana* (1988). Algunas otros de sus filmes son *Bandidos* (1990) y *Ámbar* (1993). Sin embargo, la película inaugural de la saga sobre temas de la política en México y la mexicanidad comienzan con la *Ley de Herodes* (1999). En esta película trabaja junto con Jaime Sampietro, Vicente Leñero y Fernando León (Ciuk, et al. 2020)

### La ley de Herodes (1999). “O te chingas o te jodes”

Para algunos autores, 1999 fue un año relevante y decisivo para el cine. Hubo estrenos de varias películas exitosas en la taquilla entre las que destacan: *American Beauty* (Sam Mendes), *Fight Club* (David Fincher), *Matrix* (Lana y Lilli Wachowski), *The Sixth Sense* (M. Nighy Shyamalan), *The Green Mile* (Frank Darabont), *Todo sobre mi madre* (Pedro

Almodóvar), *Star Wars Episodio I: The Phantom Menace* (George Lucas), *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick). (Madrid, 2019) Por mencionar algunas.

En ese año también se estrena la película con la que Luis Estrada se da a conocer más; *La ley de Herodes* (1999), ya que fue una película aclamada por la crítica. Por las fechas de su estreno tenía ya su pie puesto en el siglo XXI. Sin embargo, a pesar del apoyo gubernamental con el que había contado para su realización, tuvo que sortear algunas dificultades para su estreno.

La película comienza con la escena del alcalde de San Pedro de los Saguaros huyendo con dinero que tenía guardado. Los lugares de dónde saca ese dinero son muy significativos; primero de una constitución mexicana, después rompiendo el retrato de un presidente en donde observamos una bandera de México al fondo, y finalmente de un reloj. En esta interesante obertura estos elementos representan un sistema político mexicano corrupto, con sus elementos patrióticos más representativos guardando dinero que después confirmaremos que no ha sido conseguido ni con legalidad ni con justicia.

Sobre la corrupción y el delito en esta película se ha reflexionado bastante. El análisis del discurso político mexicano en la cinematografía ha utilizado estos dos elementos como categorías, menciona Sánchez que dichas categorías son “elementos que se exhiben de forma recurrente en la forma de hacer política en el país y que se constituyen como factores del sentido ideológico en el imaginario colectivo” (2019, p. 32)

Retomando el capítulo anterior, recordemos que hemos destacado la necesidad de realizar categorías sobre las cosas que nos rodean. El delito y la corrupción como categorías han pasado por un complejo proceso ideológico que han configurado parte del imaginario colectivo. Pareciera que se cae en un lugar común y poco analizado al decir que la política mexicana es corrupta, cerrando la posibilidad de pensar en otro tipo de política, ya sea por nihilismo, resignación o ignorancia. Esto es algo que durante toda la película estará destacando Estrada.

En la siguiente escena vemos al gobernador quejándose de que es un mal momento para linchar un alcalde, porque el presidente está promoviendo la “modernidad y la paz social” (min. 2:58). El presidente al que se refieren es a Miguel Alemán Valdés, quien tuvo su cargo presidencial de 1946 a 1952, momento en que está ubicada la película. En varias escenas veremos su fotografía y esta exaltación a la búsqueda de la modernidad y la paz social en México.

Cuando a Luis Estrada le preguntaron por qué ubicaba la película precisamente en este periodo presidencial mencionó lo siguiente:

Porque es cuando Miguel Alemán anuncia con bombos y platillos que este país se prepara para salir del retraso en el que lo han sumergido los anteriores gobiernos. La película es una metáfora de que todo es una gran mentira, en la que hemos caído cíclicamente, en los últimos ocho o diez sexenios. Alemán inauguró la política de los negocios y los negocios a partir de la política: la historia de ese alcalde, sacado de la basura para ir a un sitio donde nadie quiere ir y donde nadie lo respeta, hasta que entiende cómo se hacen las cosas. Así, él se va dando cuenta del deterioro del que va siendo parte, a través de que va descubriendo cómo usar y abusar del poder. (La jornada, 21 de diciembre de 1998)

Los políticos que observamos en esta propuesta de Estrada visten de traje, fuman puro y buscan su reconocimiento con títulos como el de licenciado. Sus discursos son sobre tener ventajas sobre otro político, aunque sea del mismo partido y salir limpios de asuntos corruptos. La referencia al Partido Revolucionario Institucional (PRI) es literal, porque en varios de estos personajes observaremos prendedores que utilizan como emblema del partido.

Esta película estuvo rodeada de bastante polémica sobre todo por el momento y el contexto en que se estrena. Como se ha mencionado anteriormente en 1999 el mandato presidencial de Ernesto Zedillo estaba casi por concluir, y el periodo de elecciones estaba resultando muy complicado. Se vivía un ambiente de hartazgo ante la presencia del PRI por tantos años en el poder, y el partido que se estaba posicionando era el Partido Acción Nacional (PAN), con una figura como la de Vicente Fox a la cabeza, presentándose como la oposición. En ese sentido este filme de Estrada llega en un buen momento, pues compartía

el hartazgo de la mayoría y lo hacía con comedia y sátira, pero con una fuerte crítica de fondo.<sup>18</sup>

Debido a la cercanía con las elecciones presidenciales, y la crisis que estaba enfrentando el régimen gubernamental en turno (PRI), fue limitada la difusión y transmisión que se le dio a la película. “En noviembre de 1999, el Instituto Mexicano de Cinematografía, que dirigía Eduardo Amerena, quiso bajarla del Festival de Cine de Acapulco y, en diciembre, se proyectó cuatro días, y sin permiso de Estrada, en la Cineteca Nacional”. (Ortiz, 2020).

Otro de los elementos que observamos durante el filme son los abusos de poder y jerarquía, donde cada jefe se desquita o deja la responsabilidad a su subordinado. Así el Gobernador en turno da indicaciones al Lic. López (secretario de Gobernación interpretado por Pedro Armendáris Jr.), el Lic. López de igual modo da órdenes al Lic. Ramírez (Juan Carlos Colombo) y Ramírez ejercerá su poder sobre el personaje principal; Juan Vargas (Damián Alcázar)<sup>19</sup>

Juan Vargas es elegido de entre varios candidatos por ser “buena persona” y el más pendejo de todos, ya que lleva varios años en el partido sin mejorar su posición ni sacar ninguna ventaja, lo que los lleva a pensar que no tendrán problemas con él, pues parece ser una persona muy manipulable y capaz de aceptar casi cualquier puesto.

Cuando Ramírez va por Vargas al lugar donde desempeñaba su actual puesto (“el basurero”), observamos una secuencia interesante donde hay unos buitres sobre una montaña de escombros y basura. La figura del buitre o zopilote se utiliza como metáfora<sup>20</sup>, al ser aves

---

<sup>18</sup> Esta fórmula se tratará de repetir en la película recién estrenada *¡Que viva México!* (2023), pero no tiene el mismo logro, ni la misma recepción que sí logró la *Ley de Herodes*, pero más adelante me detendré en esto.

<sup>19</sup> Es importante destacar que Estrada recurre en su reparto a casi los mismos actores en por lo menos estas 5 películas. No interpretan los mismos papeles, pero sí generan en conjunto una atmósfera que lleva a relacionar las películas entre sí.

<sup>20</sup> El concepto de metáfora será retomado desde Lakoff y Johnson (1986), que destacan “la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (p. 37), pero a diferencia de otras posturas, ellos proponen una vitalidad en las metáforas, incluso aquellas que se consideran fosilizadas, además de que son parte de la vivencia cotidiana y que ello concierne no sólo al lenguaje, sino también al pensamiento y la acción.

carroñeras, y en ese sentido buscan las sobras de lo que han dejado otros. Esto lo veremos constantemente en el desarrollo de los personajes, representando el ventajismo que personas, incluso del mismo partido, toman. Son actitudes que no estaban alejadas en su representación de la realidad que vivía el país, por lo menos entre aquellos grupos que llevaban las riendas políticas.

Ramírez y Vargas se reúnen para darle al segundo la “buena noticia” sobre su nombramiento como alcalde de San Pedro de los Saguaros. Mientras ellos están hablando, cuando Vargas se refiere a Ramírez por su apellido, este molesto le dice “pinche Vargas, te he dicho que me digas licenciado” (min. 5:43). Esta situación será constante en la película, donde veremos a varios personajes resaltando el asunto del título. Eran tiempos en que el tener un título supuestamente te daba cierto estatus, el licenciado es el que sabe y el que sabe es digno del poder. Ahora, es una figura estereotípica puesto que, al licenciado, sobre todo al licenciado en derecho se le tenía fetichizado. Pasará algo similar cuando veamos entrar en acción al personaje del Dr. Morales más adelante.

Algo importante a destacar es cómo los personajes también se van desarrollando, esto lo observaremos sobre todo en personajes principales, como es el caso de Vargas, ya que en él vamos notando cómo poco a poco, por las situaciones que va viviendo, se transforma en alguien corrupto aunque en un principio sus intenciones fueran distintas. La insistencia en las frases que contienen ideas de que todos somos iguales, terminan convirtiéndose en Vargas en una profecía autocumplida.<sup>21</sup>

Otro de los elementos que utiliza Estrada es el empleo de apellidos comunes: Pérez, López, Vargas, o apodos como Pancho o Doña Lupe, con ello podemos pensar que esto que se narra es la historia de cualquier mexicano. En ese sentido se crea un vínculo con el espectador.

---

<sup>21</sup> Este término ha sido propuesto por el sociólogo Robert King Merton y que se refiere a “una definición *falsa* de la situación que suscita una conducta nueva, la cual convierte en verdadero el concepto originariamente falso” (Merton en Vargas, 2015, p. 65)

Empezamos a conocer más a Vargas cuando entra en la oficina del secretario de Gobernación (Lic. López), ya que una de las primeras cosas que hace es sentarse en su silla, observamos que es alguien que aspira al poder, que tiene esa ambición, lo vemos en sus actos, aunque cuando habla demuestra otras cosas. Lo veremos constantemente mostrando que él es una persona con principios y correcta, pero en el fondo su ambición es grande, y ese será el hilo conductor de su personaje. El Lic. López le hace saber a Vargas su nombramiento como nuevo alcalde y le recuerda que debe cumplir con el mandato del presidente alemán “acabar con la corrupción y el desorden de algunos inconformes” (min 7:23)<sup>22</sup>

Más adelante López le dice a Vargas que México necesita gente como él “patriotas de verdad” (min 7:34), pero si recordamos la conversación que tuvo previamente con Ramírez, cuando decía que Vargas era buena persona en el sentido de “es un pendejo”, aquí lo que López en realidad dice es que México necesita gente pendeja como él. Se necesita instaurar un patriotismo para manipular a gente “ignorante”, más adelante, complementa López diciendo “la revolución hace justicia a gente como tú” es decir, aquellos a quienes manipulados con ideales de patriotismo se les puede sacar ventaja. Y termina diciendo “todo esto se lo debemos a nuestro partido” y coloca la insignia del PRI en el traje de Vargas. Esta insignia que le coloca a manera de distinción, de algo “especial”, en realidad no lo es. Más adelante vemos como abre un cajón que contiene muchas más, para darle a Ramírez otra, mientras le dice que es una distinción especial que le dio el presidente Alemán y se la daba por su buen trabajo al elegir a Vargas.

La secuencia que vemos de Vargas llegando a San Pedro de los Saguaros está llena de nopales, este símbolo ha sido muy utilizado tanto en el cine como en frases coloquiales como “se le ve el nopal en la frente” aludiendo a que alguien es mexicano. También es uno de los principales símbolos del escudo de la bandera mexicana. Mientras esto sucede vemos a Juan Vargas hablando de la gran oportunidad que tiene y de la posibilidad de alcanzar su “sueño dorado” que es llegar a ser diputado federal, cosa que terminará sucediendo, pero no con las manos limpias.

---

<sup>22</sup> En la *Ley de Herodes* Estrada utiliza estereotipos como recurso para la sátira y la crítica, me parece que funcionan bien, no ocurre lo mismo en *¡Que viva México!*, esos estereotipos pierden sentido, se sienten descontextualizados y ya no funcionan ni como crítica ni como sátira. Se banalizan.



Fotograma 1. *La Ley de Herodes*, Vargas arribando a San Pedro de los Aguaros

Al llegar al pueblo conoce a su secretario Carlos Pek (Salvador Sánchez). Esta secuencia de llegada a donde Pek lo espera será importante, porque la película empieza casi en ese punto y al terminar se repite esa secuencia con un nuevo alcalde. Hay como una repetición en espiral donde llega un nuevo presidente con ciertas expectativas, pero en el desarrollo del personaje vemos cómo se va volviendo corrupto por esa ambición sedienta con la que llegan. Vargas llega con Pek con el discurso que le han vendido antes y le dice que lo han mandado para llevar la modernidad y la justicia social al pueblo. Lo dice desanimado al ver las ruinas en que está la presidencia municipal, pero su esposa lo consuela diciéndole “Allá no eras nadie y aquí eres el jefe” (min 13:06). Aquí hay varias ideas importantes; primero el hecho de tener que “ser alguien”, es decir, alguien con poder, alguien con título, porque en tanto no se tenga eso, no es se es nadie con valor. Su esposa refuerza esta idea diciendo “¡ya hasta te dijeron licenciado!” y Vargas emocionado le contesta “si me dijo licenciado, ¿verdad?” (min 13:50). El otro asunto que me llama la atención es el rol de la esposa, porque vemos que en el desarrollo de Vargas será importante cada recomendación o consejo que Gloria, su esposa, le da. Por otro lado, el asunto de la modernidad en Latinoamérica y específicamente en México es un tema muy amplio, sin embargo, los planteamientos de Bolívar Echeverría parecen pertinentes para retomar en este punto puesto que se enfocó en la comprensión de la llegada de la modernidad a México. Para Echeverría la modernidad tiene que ver con el “carácter peculiar de la forma histórica de totalización civilizatoria que comienza a

prevalecer en la sociedad europea en el siglo XVI” (1998, p. 142), sin embargo, ésta puede ser en potencia o efectiva. La modernidad parece que no termina de llegar o de ser en México, que se sigue viviendo en una imitación de cómo ser modernos, y ello tiene implicaciones del ser mexicano, vivir en una especie de imitación de lo que se piensa que es ser mexicano, pero que no existe en realidad. Esta idea de no entrar todavía en la modernidad, se ve reforzada por los discursos neoliberales sobre la existencia de “países en desarrollo” o “tercermundistas” en latinoamérica. En ese sentido, esta insistencia en el asunto de la modernidad en la época que se está representando en filme de Estrada, resulta interesante. Porque todo lo que va sucediendo alrededor de la historia confirma, que efectivamente no hay tal modernidad en México.

La oficina de Vargas es literalmente un chiquero, y al llegar los lugareños ya le esperan para reclamarle asuntos. Pek le explica que se corrió la voz de que había nuevo presidente y que había muchos asuntos pendientes mientras va poniendo un altero de papeles sobre su escritorio. También le explica que la mayoría de los lugareños no hablan español y agrega “la mayoría somos indios que aquí hemos vivido desde que nacimos “(min 15:41). Aquí podemos ver la imagen estereotípica del indio; no habla español, no se puede comunicar, es ignorante y además son conflictivos. Pek le explica también que en los tiempos de “Tata Cárdenas” construyeron la escuela, pero con el tiempo le dejaron de pagar a los maestros y agrega “lo de siempre, licenciado” (min. 16).

Vargas poco a poco se va enterando de los problemas del pueblo. Al conocer al Dr. Morales —que le explican que se ha postulado para presidente en varias ocasiones representando al PAN— insiste en que el problema del pueblo es el burdel.

Por recomendación del Dr. Morales, Vargas visita el burdel para buscar a la dueña. Mientras espera, podemos ver que le pregunta a una de las chicas “señorita, ¿a cómo están cobrando?” (min 20:30) y se miran con complicidad, pero en seguida se nos presenta la imagen de un cerdo. Desde ahí Estrada nos está adelantando el hecho de que Vargas será alguien que caerá en el cochinero, como todos los demás.

Doña Lupe (la dueña), dio por hecho que Vargas va por su respectiva mordida; “Ah, que mi licenciado, igual que los demás; nomás llegandito y ya quiere su mordida.” (min 21:36). El asunto de la mordida es un elemento interesante, Sánchez (2019) menciona que Estrada hace referencia “a la corrupción como eje conceptual de la maquinaria política del Partido Revolucionario Institucional” (p. 97), que había difundido esta idea de que para poder avanzar y lograr que las cosas funcionaran, había que recurrir a estas prácticas de sobornos y mordidas para buscar sacar ventaja en diferentes situaciones.

Doña Lupe se molesta porque Vargas no acepta su mordida, porque dice tener todo en regla —dentro de lo ilegal, claro—. Vargas intenta mantener esta imagen de que él es diferente y no cede ante esa clase de sobornos y Doña Lupe le dice “¿cómo chingados no se va a poder?, pero si ustedes todos son iguales, licenciado ¿qué paso? ¿A poco me va a salir con que usted es diferente y se va a poner sus moños, o qué? (min. 22:26)

Después de ponerse agresiva ante la amenaza de Vargas de cerrar el Burdel, Doña Lupe le dice que si tiene algo que reclamar vaya con el señor cura, que es el mero chingón del pueblo. Al visitar el señor cura, Vargas se da cuenta que él también es corrupto, pues acepta sobornos de aquellos que se van a confesar. Además, este personaje regaña a Vargas por no haber aceptado el dinero que Doña Lupe le ofreció, debido a que ella realiza una importante labor social. Para este punto Vargas parece seguir firme en el asunto de ser diferente y no aceptar sobornos como los anteriores alcaldes. Sin embargo, el señor cura le hace ver que las cosas funcionan de determinada manera, y no hacerlo así puede traerle problemas. La figura del cura es interesante porque a diferencia del alcalde, el cura tiene un poder que ha sido conferido por la gente del pueblo, sabe cómo funcionan las cosas ahí, y además, al ser una figura religiosa no es cuestionado.

Vargas tiene varios planes para el pueblo como arreglar la escuela, pavimentar, poner drenaje, y, además, hacer una obra grande para poder ser recordado (una presa o una carretera con su nombre en una placa). Aquí podemos ver, cómo en Vargas la búsqueda de reconocimiento y admiración está muy presente. Carlos Pek, su secretario, le rompe estas

ilusiones cuando le hace saber que no hay presupuesto, y que después de lo que robo el alcalde anterior sólo quedan en la caja siete pesos.

Al contarle esto con desánimo a su esposa le dice; “sin dinero no se puede hacer nada”. (min 28:31). Esta idea de que sólo con dinero se pueden hacer las cosas es muy utilizada en el lenguaje coloquial, y tiene algo de razón, pues es algo que en nuestra vida cotidiana el capitalismo voraz nos ha enseñado, de hecho, un poco a la inversa “con dinero se puede hacer todo”, que es una idea que veremos también destacar en varios diálogos.

Hablando del capitalismo voraz, el otro personaje que se nos presenta más adelante es Robert Smith, un estadounidense que se aprovechó de la ayuda que necesitaba Vargas por una falla en su carro, mientras iba a visitar al Lic. López con la intención de pedirle presupuesto. Robert, sin ninguna dificultad corrige una falla sencilla y Vargas dice “pues el que sabe, sabe” (min 31:34). Llama aquí la atención el hecho de que Vargas asume que naturalmente es el extranjero el que sabe, o el que, de hecho, sabe más. A pesar de no ser algo complicado, Robert le dice que serán cien dólares, y Vargas le da información falsa para que no pueda localizarlo. Robert se da cuenta de ello y le dice “you mexicans are a bunch of greasers” (min 32:00). Esta expresión la usa en un término despectivo, ya que el término *greaser* se usaba ya desde el siglo XIX para referirse a las personas de apariencia mexicana sobre todo en California. Se piensa que tenía que ver con la apariencia que los trabajadores mexicanos tenían debido al hecho de engrasarse la espalda para descargar fácilmente. Otro de las propuestas es que más bien, se usaba por la similitud que había entre el color del aceite y de la piel de los mexicanos, o por el hecho de verse desaliñados y sucios con el cabello lleno de grasa y sin lavar. (Bender, 2003, p. 16). Cualquiera que fuera el uso, permite observar que desde tiempo atrás se utilizaba en un sentido despectivo. Esta imagen fue cambiando con el tiempo y entre los 50’s y los 60’s se volvió un estereotipo urbano del chico que escuchaba rock and roll y tenían un estilo parecido al de Elvis Presley, específicamente por el tipo de peinado que se hacía con cera (Marcus, 1958).

Vargas, para darle tranquilidad a Robert de que le pagará le dice “no te preocupes güero, los mexicanos somos gente de palabra, se te pagará todo puntualmente” (min 32:13),

pero más adelante, ya estando a solas con el lechón que lleva como regalo para el Lic. López, Vargas dice “pinche gringo, nos quería llevar al baile, pero ira, no sabe que los mexicanos somos más chingones” (min 32:24).<sup>23</sup>

Cuando Vargas llega con el Lic. López a pedirle presupuesto éste se lo niega, explicándole que por la cercanía de las elecciones todo el presupuesto se utilizará en el partido, y le dice que le pida cualquier otra cosa. Vargas entonces le pide que lo cambie de pueblo, López molesto le contesta “Ahora si me saliste más cabrón que bonito, no ni madres. Aquí es la ley de Herodes, o te chingas o te jodes” (33:30). Esta frase es la más significativa de la película, pues alrededor de ella gira la trama. Para este punto López empieza a percatarse de que Vargas no era tan pendejo como le habían dicho, en realidad también es un cabrón. Vargas le explica que sin presupuesto no puede llevar a cabo el mandato que se le ha encomendado que es llevar la modernidad y la justicia social a San Pedro de los Saguaros.

Para despachar a Vargas pronto, López le da una constitución que le dice que sabiéndola usar le podrá sacar mucho provecho, le sugiere cobrar multas, impuestos, licencias, etc. Para que así del mismo pueblo pueda sacar el presupuesto que necesita y agrega “usa la ley a tu conveniencia” y remata diciendo. “Recuerda, en este país el que no transa no avanza” (min 34:31). Estas dos frases son centrales en la idea que nos está planteando Estrada, porque reflejan cómo en México, y sobre todo en asuntos de política, para destacar, para tener poder, es decir, para avanzar, hay que pisotear al otro, ser injusto, mentir, robar, etc. Una serie de categorías que se pueden relacionar con la transa.

Hay varios refranes y frases que encontraremos a lo largo de los diálogos de la película, muchos de ellos recurren al uso de metáforas. Lakoff y Johnson destacan algo que se puede evidenciar de manera muy clara en este tipo de frases, y es que en la práctica cotidiana “el lenguaje es una importante fuente de evidencias acerca de cómo es ese sistema” (1986, p.36). En este caso, este tipo de frases nos hablan de un sistema en particular, que como menciona Sánchez refleja toda la maquinaria política del PRI y cómo sus instituciones

---

<sup>23</sup> El asunto de ser chingón es un tema amplio en el lenguaje coloquial mexicano. Se mencionó en el capítulo 1 cómo incluso Octavio Paz, en el *Laberinto de la soledad* dedica todo un apartado a hablar de la madre que ha sido chingada.

difundieron estas ideas entre la ciudadanía (2019, pp. 96-97). Mientras el Lic. López le explica todos estos asuntos a Vargas, pone sobre sus manos una pistola y le explica qué es la autoridad y cómo se tiene que ejercer con aquellos que no la respetan.

Después de estudiar la constitución, y con pistola en mano y le dice a Doña Lupe “con todo respeto, traigo una orden para clausurar este lugar” (min 39:30). Le explica que, según la ley, la prostitución y la trata de blancas están prohibidas. Doña Lupe responde agresiva y le dice “tus pinches leyes yo me las paso por los huevos” (39: 47). Después forcejean y Doña Lupe sale herida por un balazo en una pierna.

Vargas llega muy asustado a su casa y su esposa le dice que como es la autoridad lo tienen que respetar. Contrario a lo que teme Vargas, Doña Lupe va a buscarlo herida para sobornarlo con más dinero y termina cediendo. Doña Lupe agrega “Entonces ya nos estamos entendiendo, licenciadito” (min. 42:50), dándose cuenta de que le ha llegado al precio para poder sobornarlo y que las cosas funcionen como siempre han sido ahí en el pueblo. En realidad, no es diferente como pensaba, es más ambicioso, o quizás el mismo sistema y la manera de cómo funcionan las cosas lo terminó envolviendo al ver que no hay manera de hacer cumplir la ley como él inocentemente pensaba. Llama la atención el rol maternal, pero al mismo tiempo autoritario que cumple Gloria la esposa de Vargas, ya que es quien generalmente le aconseja qué hacer y da la impresión de que la demanda de ambición viene desde ahí.

Ahora que el dinero está en sus manos, lo cuenta con entusiasmo y empieza a hacer un recorrido en los diferentes establecimientos para cobrar diferentes cosas. Llega primero a la cantina y en la entrada podemos ver un letrero que dice “prohibida la entrada a mujeres, menores, uniformados, animales y indios” (min. 43:45). Estrada pone énfasis a lo largo del filme, del papel que tuvieron los indígenas para la fecha, que a diferencia del lema del presidente Alemán sobre la justicia social y la modernidad, el sector indígena estaba muy alejado de si quiera ser tratado con igualdad.

De ahí en adelante, vemos revelarse al personaje de Vargas como en realidad es, una vez tentado por el poder, no hay vuelta atrás. La ambición sobre todo por ser alguien importante empieza a tener peso en la dirección de sus acciones. Desafortunadamente, cuando todo iba pintando bien para Vargas, llega Robert Smith a su casa, después de mucho esfuerzo buscándolo logró dar con él para que le pague el dinero que le debe. Vargas le explica que no es posible pagarle, porque, por si no estaba enterado, el país está pasando por una grave crisis y por ello no cuenta con el recurso para pagarle y su salida es volverlo su aliado y le dice “usted ingeniero, ayúdeme a modernizar este pueblo” (min 48:20). Robert accede sólo si se reparten las ganancias mitad y mitad. En estos personajes vemos una representación a nivel micro de la relación entre las clases políticas estadounidenses y mexicanas, tanto en el periodo en que está ubicada la película, como el momento en que se estrena y el modelo que crítica.

Smith desconfía de Vargas y le hace firmar un acuerdo por escrito, Vargas le dice “los mexicanos somos gente de palabra” (min 48:40). Con motivo de esta alianza, y por idea de la esposa, Vargas invita a las personas relevantes del pueblo a cenar. Se encuentra el Dr. Morales y su esposa, el sr. Cura, el cantinero, su secretario Carlos Pek y Robert Smith. La conversación que se da en la cena es muy interesante. El cantinero toca por ejemplo el tema del petróleo. El Dr. Morales comienza a hablar en inglés con Robert Smith y le pregunta si cree que en países como México la solución es la democracia. Robert le dice que a los estadounidenses también les gustan las dictaduras como a los mexicanos. Se comienzan a reír y todos sin entender esperan que alguien les explique el chiste. El Dr. Morales les dice que “en EUA piensan que somos una dictadura y yo estoy de acuerdo”. Y el cantinero agrega “la dictadura perfecta” (min 49:40). Llama aquí a atención el hecho de que está ya adelantando otra de las películas que se puede relacionar con esta, ya que fueron películas pensadas como una saga. Seguramente ya para esas fechas el ambiente político anunciaba la posibilidad de que ganara el PAN. Sin embargo, se observa la desconfianza en la narrativa de Estrada de que eso realmente lograra un cambio significativo.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> En una entrevista realizada por EL PAÍS (2023), a propósito del estreno de su última película *¡Que viva México!* Estrada destaca que éstas 5 películas las ha concebido como una saga que hablan de momentos específicos que le ha ido tocando vivir. Entonces pasa por la crisis después de Salinas durante el gobierno de Ernesto Zedillo, luego la derrota del PRI durante el sexenio de Vicente Fox, la guerra contra el narcotráfico en

Uno de los mitos que se representan con insistencia en el filme es el de la Revolución. De hecho, Vargas da un discurso un tanto emotivo explicando que es por la Revolución que “en este país el voto se respeta, no es nuestra culpa que la gente siempre vote por nuestro partido” (min 50:00). Agrega alguien más que si en este país el voto se respetara, el presidente usaría sotana. Este es otro de los elementos que Estrada critica en la película, la religiosidad presente en el país que ha llegado incluso a interferir en cuestiones políticas.

El personaje de Carlos Pek es muy interesante; es el más reservado pero el que conoce mejor cómo funcionan las cosas en el pueblo, pues, finalmente, él es de ahí. Además, se sabe a lo largo de la conversación que él estuvo en durante la Revolución y agrega “La Revolución trajo cambios, pero no la hicimos para beneficiar a unos cuantos políticos, desgraciadamente los más pobres siguen igual de amolados” (min 50:24). Habíamos tocado antes el tema y lugar que tuvo la Revolución en el asunto de la mexicanidad. Una de las cosas que se sentía en el ambiente, era justamente esa desilusión al ver que la lucha no había sido en realidad para beneficiar a los más afectados, sino que terminó dando elementos para el mismo sector de siempre. Esta desilusión la plasma Estrada en el personaje de Carlos Pek.

Vargas menciona su desacuerdo con Pek diciendo que es la Revolución la que ha funcionado como base de las instituciones, y que incluso gracias a ella surgieron partidos como el PRI. Y entonces les hace la promesa de traer la luz a San Pedro de los Saguaros con apoyo del “ingeniero” Robert Smith.

Cuando las obras comienzan, Robert está dirigiendo la colocación de postes, y al caerse uno abruptamente, Robert menciona que es culpa de los indios, que eso no pasa con los “american workers”. El personaje de Robert también es representado muy a manera de cliché, desde el nombre, como el estadounidense que piensa que los mexicanos son todos delincuentes, *greasers*, que no benefician a su país y que además no saben trabajar como ellos.

---

el sexenio de Felipe Calderón, el regreso del PRI con Enrique Peña Nieto, y finalmente en *¡Que viva México!* incluyó la decepción por la esperanza que tenía con la 4ta transformación.

Vargas poco a poco se va mostrando más como en realidad es; un hombre que disfruta del poder, cada vez cobrando más en las mordidas, además de emborracharse, ser infiel a su esposa, participar en orgías en el burdel, y, de hecho, cobrarse también de esa manera. Un macho hambriento de poder y reconocimiento.

Cuando Vargas habla de la “oposición”, es decir, del Dr. Morales y su insistencia en cerrar el burdel dice “a este doctorcito nada le parece, así es la oposición. Todo lo critican” (min. 59:10). El cura se ofrece a ayudarlo con el Dr. Morales, a cambio por su puesto de su respectiva mochadita, pues le explica, tiene la intención de comprarse un carro, a lo que Vargas termina accediendo.

Doña Lupe ya está cansada de las visitas de Vargas, porque cada vez le pide más y con más frecuencia, así que esta vez lo está esperando con un tipo corpulento y lo recibe a golpes, además lo hace hincarse junto con los puercos, y pedirle que le haga como estos. Esto hace sentir humillado a Vargas. Durante la noche no deja de pensar en las ganas que tiene de vengarse de Doña Lupe, sale a caminar en medio de la noche y se encuentra con estos personajes, enseguida dispara al hombre que lo golpeó. Doña Lupe asustada le ruega que no la mate y le ofrece todo su dinero. Vargas le dice que le tiene dos noticias; la buena es que los que se arrepienten van al cielo, y la mala es que le tocó la Ley de Herodes y termina disparando también a doña Lupe. (min. 1:04:54). Estando muerta ya doña Lupe, él la pateaba mientras le dice que eso le pasa por no darle su lugar, por no respetar instituciones de la patria y por mal hablada y grosera. En estas tres categorías se representa el poder autoritario, el patriotismo y la doble moral. En realidad, la frustración que está descargando ahí es personal, el sentirse humillado y que no reconociera su autoridad. Desafortunadamente para Vargas, en la escena del crimen se le queda su emblemático prendedor del PRI.

Después de haber cometido el crimen, al llegar a su casa, Vargas se pone una banda presidencial que ha estado elaborando su esposa para la supuesta vivista del gobernador. Y empieza a dar un discurso como si tuviera un puesto importante, cada vez su sed de poder es más fuerte, y en el filme lo vemos con este tipo de acciones. Es en esta escena donde se

percata que ha perdido el prendedor, también es un adelanto de la escena final, en donde lo veremos ahora sí dando un discurso frente a la cámara de diputados y senadores.

Vargas intenta dar con el prendedor en la escena del crimen, pero los cuerpos ya no están ahí y están más bien en su oficina. Él se muestra sorprendido ante tal escena y decide estar presente en el funeral de doña Lupe. Aquí vemos una fotografía muy interesante, porque recuerda mucho a la narrativa visual de Gabriel Figueroa, fotógrafo destacado de la época de oro.



Fotograma 2 *La Ley de Herodes*. Fotograma 3 *Río escondido* (1948) de Emilio el “indio” Fernández

Son dos momentos de la historia y del cine distintos, pero con esta referencia visual también nos hace pensar que las cosas no han cambiado tanto desde entonces. Por lo menos para las personas más afectadas. Aquí por ejemplo las mujeres, en posición de sumisión, con el cabello cubierto con el rebozo, y en ambos casos en situación de vulnerabilidad. Que, en el caso de la *Ley de Herodes*, Vargas intenta sacar Ventaja diciéndoles que para cuándo podrán volver a abrir el negocio. A este macho no le interesa la pérdida de estas tres mujeres, sólo aquello que puede sacar para su ventaja. ¿Han sido así los políticos mexicanos?, ¿por qué se ha creado una imagen así del político corrupto al que no le importan los medios, sino solo los fines? Además, esos fines parecen nunca ser en conjunto con una comunidad, sino una cuestión individualista y personal.

En algunas entrevistas, Estrada ha mencionado como utiliza recursos visuales de otros directores a manera de homenaje, refiere, por ejemplo, cómo en la película de *¡Que viva México!* cuando al llegar Pancho a su pueblo de La Prosperidad, hay un grupo de niños jugando con un alacrán, y destaca que es un homenaje a la película *The Wild Bunch* (1969) del director Sam Peckinpah, que es una de sus favoritas, en dónde se representa, a manera de metáfora, cómo un grupo de hormigas pueden derrotar al gran alacrán (EL PAÍS, 2023, min 6:01). Por ello, seguramente en los demás filmes habrá también homenaje a directores que admira, en este caso la fotografía de Gabriel Figueroa, ya que, fue en el periodo del cine de oro en donde se difundieron ideas y estereotipos sobre la mexicanidad con más insistencia.



Fotograma 4. *¡Que viva México!* Dir. Luis Estrada

Después de esto viene una escena interesante. Mientras Vargas se orina en la tumba dice “ya ve Doña Lupe, nadie sabe para quién trabaja” (min 1:12:23). Este es un dicho muy difundido en nuestro contexto y que tiene que ver con el hecho de que a pesar del esfuerzo que le pongas a algo, sobre todo en términos económicos, al final habrá alguien que sin esfuerzo terminará disfrutando de eso que tú por estarte esforzando no pudiste disfrutar. Para salir del apuro de la muerte de Doña Lupe, Vargas siembra evidencia en otra persona, porque el Dr. Morales empieza a sospechar de él y no se arriesga, entonces caminando por la calle ve a alguien en estado de ebriedad y le deja ahí los zapatos que tenía doña Lupe la noche del asesinato.

El Dr. Morales resulta un personaje que lo pone incómodo, y como no le funcionó el hecho de sembrar sospecha de que él tuvo que ver algo en el asesinato de doña Lupe, Vargas acude con el señor cura para comprarle información sobre el Dr. De ahí se entera que este personaje acosaba a la empleada doméstica que trabaja en su casa (Chencha), así que obliga a la muchacha a declarar en contra del Dr. Cuando esto está sucediendo en el pueblo, el Dr. Morales se encuentra en la ciudad buscando una cita con el secretario de gobierno, quien en varias ocasiones se niega a atenderlo. El secretario López está más interesado en la posibilidad de que a su jefe lo convoquen para la candidatura presidencial, pero esto no sucede ya que en su lugar lanzan a Terrazas y agrega “ya nos llevó la chingada” (min 1:21:40)

Al llegar Filemón, a quien Vargas inculpó del asesinato de doña Lupe, Vargas lo intenta sobornar para que se declare culpable, al negarse y decir que él es inocente, Vargas lo amenaza pistola en mano y lo hace confesar. Además, Vargas le dice a Pek que agregue que Filemón fue contratado por el Dr. Morales, aprovechando que era este personaje quien más se quejaba del burdel, y así entonces poder quitárselo de encima.

El Gobernador le expresa a López su decepción al no haber sido considerado candidato para la presidencia. Se muestra molesto porque en su lugar lo quieren mandar a Bolivia siendo él uno de los fundadores del partido. Le dice a López que hará un nuevo partido y agrega “ya verás la cara que ponen esos catrines” (min 1:24:28). Recordemos que el término catrín se utilizaba para hacer referencia a aquellas personas que vestían de manera elegante y por ello se consideraban de pertenencia a la clase social alta. (Milenio, 2022)

Mientras Vargas va llevando en su carro a Filemón para trasladarlo a la cárcel, él le hace saber que cuando recogieron los cuerpos se dio cuenta de que su prendedor del PRI estaba en la escena del crimen, y le dice que si lo deja libre no le dirá a nadie. Vargas se pone nervioso y se orilla porque le dice que necesita orinar. Al sentirse amenazado por la información que tenía Filemón, le dispara y dice “me cae que eres a toda madre Filemón”, después le retira su prendedor. Este acto le pesa a Vargas, y después lo vemos en estado de ebriedad en el burdel llorando por el hecho de haber tenido que matar a Filemón dice “A veces te toca hacer cosas que no te gustan, esa es la pendeja ley de Herodes” (min. 1:23:32).

Vemos en la película que con constancia se enfatiza el asunto de la Ley de Herodes ante acciones corruptas, crímenes, mentiras y demás, es decir, según Estrada, La Ley de Herodes era el sistema político por excelencia del PRI.

Después de amanecer en el burdel enjaquecado por las copas, al llegar a su casa sorprende a su esposa teniendo sexo con Robert Smith. Le pone la pistola en la cabeza y le dice “Ahora sí gringo, se acabó la deuda externa” (min 1:31:02). La esposa ayuda a Robert a escapar, Vargas molesto decide encadenarla. Esta escena nos puede recordar el asunto de la madre chingada por el colonizador extranjero que describe Octavio Paz en el Laberinto.

Al Dr. Morales no le está yendo tampoco muy bien, pues después de las declaraciones que se hicieron, en el pueblo lo reciben listo para lincharlo, y terminan expulsándolos del pueblo. Vemos en la escena que sale junto con su esposa y un cochinito a su lado. Aquí se hace referencia a cómo la oposición también estaba metida en todo ese cochinerito. Estrada no veía una causa más justa o sensata en el PAN que estaba casi por llegar al poder.

Vargas en su delirio por el poder, comienza a modificar leyes con tal de salir cada vez más beneficiado, aumentando la cantidad de impuestos que deben pagar, la posibilidad de durar más años en el gobierno y con posibilidad de reelegirse varias veces, etc. Para este punto su secretario Pek llega al límite y le dice “yo no puedo ser cómplice de estas chingaderas, usted es el peor presidente que hemos tenido”. Vargas molesto lo amenaza con la pistola y al meterlo a la prisión junto con todos los demás agrega “pinche viejo subversivo” y voltea a ver a los demás que le dicen muchas cosas que él no entiende porque no le hablan en español y dice “pinches indios resentidos, nomás retrasan el progreso social, cabrones” (min 1:39:15). Esta frase es muy importante, porque plantea toda una visión que había del sector indígena en el país, tanto para el sexenio de Alemán como en los de Salinas y Zedillo, por mencionar sólo los del contexto de la película, pues ha sido algo muy recurrente en los discursos estereotípicos y prejuiciosos, que están los indios resentidos —por haber sido desplazados, por sentirse inferiores— quienes retrasan el progreso, ¿pero el progreso para quiénes? Evidentemente nunca para el sector indígena. Algo interesante con esta propuesta de Estrada, es que vemos presentar personajes e ideas estereotípicas, pero en el este filme si

hay una postura crítica y un tanto dolorosa a través de la sátira, por ello se entiende que en su momento de estreno, haya conectado de manera tan importante con el espectador y siga teniendo bastante vigencia, no sucederá así por ejemplo, con sus últimos dos filmes, pero ya llegaremos a eso, en donde, al contrario de este filme, parece que los estereotipos que vemos están más cerca de ideas prejuiciosas que de una postura crítica.

Cuando va a clausurar la cantina, se enteran que atentaron contra Terrazas —que era algo que de hecho le había pedido el gobernador a su secretario López—, pero Vargas incrédulo dice que esas cosas no pasan en su partido y el cantinero agrega “quién sabe, en la política todo se vale, mi licenciado” (min 1:39:48). Este asunto de todo se vale, recuerda lo que decíamos sobre el dinero, y la inversión de la frase “sin dinero no puede hacer nada” o “con dinero se puede hacer todo” en este caso “con poder se puede hacer todo”, y eso, según esta visión de Estrada, el PRI nos lo enseñó.

A partir de los excesivos cobros que está haciendo Vargas, muchas familias empiezan a mudarse del pueblo, entonces el cura le dice que se está excediendo, Vargas lo amenaza y le dice que si le pasa algo se lo llevará entre las patas, pues él ha sido su cómplice en todo eso.

López llega huyendo después del atentado a Terrazas y le pide a Vargas que le cuente todo el desmadre que trae en el pueblo, y el asunto de que modificó las leyes. López le dice “me cae que ni don Porfirio” (min 1:46:16), además le dice que seguro con las medidas que tomó juntó mucho dinero y que se lo dé todo. Para este punto su esposa, que logró escapar de donde la tenía encadenada, le deja una nota diciendo “Darling me voy a los *states* con Bobby, nos vemos en el infierno” (min 1:74:55). En esta nota Estrada nuevamente adelanta otra de las películas que estarán conectadas con ésta y que se estrena en 2006; *El Infierno*.

Vargas desesperado al mostrarle a López y a quienes iban con él que su esposa se llevó todo, les dispara para salir de la situación. Aquí viene una escena interesante, y es que entre la sangre del López que se encuentra muerto en el suelo, se revuelcan varios puercos y Vargas al fondo dice “La ley de Herodes”. Respecto a esta escena hay varias cosas a destacar; por un lado, la película remata nuevamente recurriendo a la frase principal y mostrando cómo

ese sistema político de la época y el de 1999 (fecha de estreno de la película) utilizaban como principio ético esta Ley con mentiras, sobornos, ilegalidad, recurriendo a la idea de que para salir adelante y mantenerse en ello hay que ser más “chingon” que el otro. También llama la atención el hecho de destacar la frase central de la película, como ya se hacía en el cine de la época de oro.



Fotograma 5. *La Ley de Herodes*. El Lic. López yace muerto mientras los cerdos chupan su sangre, Vargas observa esta escena mientras dice “La ley de herodes”

Vargas trata de escapar mientras le gente del pueblo lo persigue para lincharlo y les grita “indios pata rajada, todo lo hago por su bien. Están pobres porque quieren” (min 1:51:09). Cuántas veces hemos escuchado este discurso neoliberal de que el pobre es pobre porque quiere, porque está en su naturaleza ser flojo, carecer de ambición o talento para salir adelante. Estrada utiliza estos recursos de manera acertada, entre broma y sátira, parte de la realidad se asoma en su discurso. La expresión “indio pata-rajada” hace referencia a una presentación estereotípica del indio que tiene que ver con prácticas consideradas bárbaras y por lo tanto incorrectas y poco refinadas o de otro modo termina por ser rechazado, el hecho de no utilizar zapatos y por ello tener agrietados los pies, hace evidente esa carencia de “refinamiento”. El indio pues “trae consigo los vicios de su ‘incivilización’, y la pata (no pies) rajada como marca inequívoca de la pobreza extrema en que vive” (1998, Reyes, p. 193)

El final es muy interesante, ya que la película termina casi donde empezó, y digo casi, porque no se puede hablar de una repetición como tal, hay algo cíclico, algo en espiral que tiene mucha similitud, pero cambia, y es cuando vemos otro presidente llegar al pueblo y presentarse casi de la misma manera en que Vargas lo hizo con Pek. Finalmente, Vargas alcanza a cumplir su sueño dorado y lo vemos al final de la película dando un discurso en la cámara de diputados y senadores, admitiendo con cinismo que llegó ahí manchado de sangre, pero lo justifica diciendo que es sangre de sus enemigos.

La escena con la que termina esta primera película del ciclo de Estrada es muy interesante, ya que vemos destacar el emblema del escudo nacional y en *El infierno* también vemos ese mismo emblema al final de la película, pero ahora lleno de sangre, aludiendo a toda la violencia y muerte que trajo el sexenio de Calderón en su guerra contra el narcotráfico.



Fotograma 6. *La ley de Herodes*. Vargas da un discurso frente en la cámara de diputados y senadores. Fotograma 7. *El infierno*. Don José Reyes es asesinado por el “Benny” García

#### a) *Un mundo maravilloso “el que quiere puede”*

He sido más extensa con el ejemplo de la *Ley de Herodes* porque es la que nos introduce en la narrativa de Estrada. En las otras dos también profundizaré en algunas escenas, pero será

menor el tratamiento escena por escena. Es importante destacar que entre *La Ley de Herodes* y la *Dictadura Perfecta* hay otra producción de Estrada que es *Un mundo maravilloso* de 2006. Esta película está ubicada en el periodo de Vicente Fox. La trama gira en torno a la idea de la meritocracia. Estamos en una época donde se difundían por todos lados el discurso “el que quiere puede”, y que con trabajo digno y honrado alcanzarías a cumplir el sueño del éxito, pero en la película vemos cómo ese sueño es una tremenda estafa, porque no, el pobre no es pobre porque quiere.

El personaje central es Juan Pérez, que, en un malentendido y las exageraciones de los medios, queda atrapado en una campaña publicitaria del gobierno para mostrar que se han mejorado las condiciones en el país, de modo que las personas pobres pueden aspirar y lograr llegar a otra clase social, consiguiendo la casa y la vida de sus sueños, poco a poco veremos cómo ese sueño se va desmoronando.

Hay una escena que refleja muy bien el asunto central de la película, vemos a Juan Pérez llegando a una larga fila en búsqueda de trabajo, delante de él se encuentra un personaje de traje. Juan un poco incrédulo le pregunta si va por la vacante de personal de limpieza, le dice que parece que fue a la escuela y por ello le sorprender verlo ahí por ese puesto. Él le explica que fue a la universidad e incluso hizo una maestría en el extranjero, pero que lleva más de un año desempleado, tiene 5 hijos y una esposa enferma. Pérez le dice que al haber estudiado seguro consigue el trabajo, sin embargo, ninguno de los personajes corre con suerte, porque al llegar su turno en la fila, ponen un letrero grande que dice que no hay vacantes. (min.21:35-23:30). Esta fuerte crítica de Estrada es algo que está vigente hasta nuestros días, ya que es a nuestras generaciones a quienes les ha tocado padecer con mayor pesar que la preparación académica no asegura un buen puesto laboral, y que muchas veces por más que sea el esfuerzo en cambiar las condiciones desfavorables, hay estructuras que difícilmente toman otra forma.

*Un mundo maravilloso* tiene relación con las demás películas, ya que cada una se ubica en el sexenio del presidente en turno que Estrada ha criticado debida a la situación tan complica en la que se encuentra el país desde la crisis del 94. Pero en *Un Mundo maravilloso*

se refleja cómo es otra cosa la que se quiere aparentar, es decir, que el tiempo del PRI ha quedado en el pasado. Esta crítica pone sobre la mira el hecho de cómo las condiciones no han cambiado como el mandatario en turno y los medios de comunicación quisieron hacer creer.

El infierno (2010). “En esta vida y no chingaderas”

Como mencioné anteriormente, no será la misma profundidad en todas las películas, en algunas sólo recorro a las escenas que permiten ejemplificar y reforzar algunas ideas sobre los estereotipos. Además, resultaría muy extenso este capítulo si incluyéramos el análisis de las cinco películas, por ello de unas de ellas se mencionan sólo algunas de sus secuencias.

De manera general en la película *El infierno* vemos a un migrante indocumentado regresar a su tierra natal después de veinte años porque lo detuvo la migra. En ese tiempo las cosas han cambiado mucho y ahora el narco está muy metido en todos los asuntos de política. Al llegar ve un pueblo muy cambiado y desolado, y la mayoría de la gente que conocía o se fue del pueblo o murió en manos del narco.

En la secuencia de su regreso, escuchamos al fondo el corrido “mexico-americano”, una canción muy significativa entre la población migrante, por esta dificultad de identidad de tener de algún modo pertenencia a dos países. Un fragmento que llama la atención de dicho corrido es el siguiente:

Por mi madre soy mexicano  
por destino soy americano  
yo soy de la raza de oro  
yo soy mexicoamericano

Yo te comprendo el inglés  
también te hablo castellano  
yo soy de la raza noble  
yo soy mexicoamericano (Los Ramones de Nuevo León, 2022)

En este corrido está presente el conflicto de identidad de los migrantes, personas que tuvieron que irse de su país, sobre todo en el contexto de la película en donde las opciones son sólo dos: o irse a EUA, o terminar en el narco. En el corrido se hace referencia al hecho de pertenecer a la raza de oro, que tiene que ver con esta doble nacionalidad.

Un dato muy importante de esta película es que se llevó a cabo su estreno durante el sexenio de Felipe Calderón, que es recordado por haber declarado de manera abierta la guerra contra el narcotráfico, y con ello un sexenio plagado de sangre.

Durante el regreso a su país, el “Benny” García (Damián Alcázar) sufre de varios asaltos, primero de unos hombres que suben al camión, y después de los mismos militares cuando los revisan. Su mamá está sorprendida de verlo de nuevo, y mientras come dice que lo que más extrañaba de México era la comida. Su mamá molesta le dice que no puede creer que en 20 años no haya mandado ni un dólar. Cuando Benny se fue a EUA, le había prometido a su hermano menor mandar por él una vez que se acomodara, cosa que no sucedió, y más bien ahora se entera que a su hermano lo asesinaron por estar involucrado en el narcotráfico. Él tuvo ese otro destino de aquellos que se quedaron, al no tener más oportunidades y ganas de salir de la pobreza en la que se encontraban.

A entrar al pueblo de San Miguel, se alcanza a ver una alteración en su nombre. Ahora es San Miguel Narcangel. Esos pueblos ficticios que pueden ser cualquiera, son recursos que utiliza Estrada, en la *Ley de Herodes* era “San Pedro de los Saguaros” y en *¡Que viva México!* “El Porvenir”. Es evidente la presencia de hombres armados en camionetas ostentosas, y el pueblo parece ahora un pueblo fantasma. La poca gente que ha quedado anda con miedo. “El Benny” busca a su padrino y es quien lo pone al tanto de las cosas, le hace saber que a su hermano le decían “El diablo” y que trabajaba para una de las bandas criminales del pueblo; “Los panchos”. Le comenta cómo a partir de la pelea por las plazas entre dos hermanos, las cosas en el pueblo se han puesto todavía peor, y se entera incluso de amigos de la infancia o la juventud que corrieron con la misma suerte que su hermano. Después de visitar la tumba de su hermano, se va al “Salón México” a buscar a quien fue la pareja de su hermano, y se entera que ahora tiene un sobrino. Mientras está platicando con esta mujer, un hombre

armado lo amenaza preguntándole qué tiene que hablar con su mujer. El estereotipo que observamos aquí es la del narco norteco, que viste sombrero, que anda armado, es violento y mujeriego.



Fotograma 8. *El infierno*. “El huasteco” amenaza con arma al “Benny” por estar platicando con su cuñada en el Salón México.

Al conocer a su sobrino, que lleva por nombre Benjamín igual que él, le hace saber que le platicaron que él es el tío que se fue a ser rico en el gabacho. El asunto del sueño americano atraviesa gran parte de la trama. De migrantes indocumentados que buscan mejorar su situación porque el país no les ha dado más oportunidades, así como la imagen que tienen aquellos que se quedaron, de que en aquel país se fueron a hacerse de fortuna, cosa que no era del todo cierta, o por lo menos, no para la mayoría.

Cuando el “Benny” le pregunta a su sobrino qué quiere ser de grande este le contesta diciéndole que quiere ser un chingón como su apá. Benny al conocer las aspiraciones de su sobrino le promete a su hermano difunto cuidar por él y apoyarlo para que siga un buen camino.

Otro de los personajes centrales es “el Cochiloco” (Joaquín Cosío), quien fue un amigo de la infancia del “Benny”, pero que ahora está involucrado con uno de los cárteles principales del pueblo. En este ambiente observamos varios elementos; el hecho de que cada

personaje tiene un apodo, como “El huasteco” y “La muñeca”, quienes siempre van junto al “Cochiloco”, y algunas referencias al mundo del narcotráfico. Como la presencia de la figura de Jesús Malverde, que por algunos es conocido como el “santo de los narcos”, sobre todo en Sinaloa. (Díaz, 2023). También hacen referencia a la “niña blanca”, es decir a la santa muerte, que también es una figura central en la narcocultura (Universidad de Guadalajara, 2009)

El apodo del hermano del “Benny” era el “diablo” porque, según lo que le cuentan era un verdadero chingon. Llama la atención su apodo en relación con el nombre de la película, pues ya veremos que en una de las escenas centrales casi al final de la trama se destaca la idea de que el verdadero infierno está aquí en la tierra, en lugares como San Miguel Narcangel, en donde, para poder salir adelante hay que ser un verdadero chingon.

“El Benny” se encuentra desanimado al darse cuenta de que no hay posibilidades para trabajar en su pueblo. Su padrino (Salvador Sánchez), es quien lo pone al tanto de cómo están las cosas en el pueblo, le dice “me cae que no tienes idea en lo que se ha convertido este país [...] crisis, desempleo, violencia, si nomás en lo que va del año ya van como 13 mil muertos. Casi casi como una guerra civil. Todos contra todos” (min. 11:50). De hecho, el negocio de su padrino no va nada bien, pero él se mantiene ahí y dice “En este pinche país no haces lo que quieres, sino lo que puedes” (min. 27:15). Su padrino le comenta que todos los negocios turbios están manejados por don José Reyes, pero que ha estado teniendo problemas con su hermano don Pancho por el asunto de las plazas. “Esa guerra del narco ha dejado más muertos que la Revolución” (min. 28:14). Se observa el hartazgo y desánimo del padrino, quien es interpretado por Salvador Sánchez, que en la película *La ley de Herodes* interpretaba a Carlos Pek. En ambas películas lo vemos en un personaje nostálgico al ver cómo las cosas no cambian, o incluso se ponen peor de lo que estaba. En la *Ley de Herodes* es él quien hace la reflexión sobre lo que no se ganó en la Revolución y en *el Infierno* sobre lo que se ha perdido en la guerra contra el narco.

El “Benny” termina involucrándose afectivamente con su cuñada, además empieza a hacerse cargo de su sobrino. Como su sobrino ha andado en problemas legales, en una

ocasión es arrestado y para poderlo liberar le piden 50 mil pesos como fianza. Esto lo lleva a aceptar una propuesta que previamente le había hecho su amigo el “Cochiloco”, que es entrarle al negocio del narco. El “Cochiloco” va a presentarlo con don José. Lo vemos llegar a una casa ostentosa y al fondo se observan una serie de fotos de personajes a los que ha conocido don José, entre ellos a los presidentes Vicente Fox y Carlos Salinas de Gortari, y al papa Juan Pablo II. Llama la atención esta secuencia de fotos por la relación que tiene el narco con diferentes instancias. Independientemente de si es el PRI o el PAN, parece que hay buena relación con el poder político. Por otro lado, su relación con el poder religioso representado en esta figura del papa.

Don José le explica al “Benny” el negocio y le hace saber que lo principal es seguir sus principios y reglas que son la honestidad, la honradez y sobre todo guardar silencio. Le explica que tiene que ser discreto, que no debe andar presumiendo a distancia lo que es. En esta secuencia observamos que doña Mari, la esposa de don José, entra a regañarlo como si fuera un niño. Al igual que en la *Ley de Herodes*, Estrada repite aquí el rol femenino, de esa mujer que está detrás de la figura de autoridad y pone las reglas del juego, la única capaz de manipular al temible mafioso.

Mientras el “Benny” va aprendiendo de “Cochiloco” los trabajos que hay que hacer, observa cómo funciona todo. Cómo los policías tienen acuerdos con los carteles aceptando sus respectivas mordidas para dejarlos pasar con armas y drogas. Al involucrarse en este mundo el “Benny” también empieza a ingerir sustancias ilícitas, además de frecuentar prostíbulos. En esta secuencia escuchamos tres refranes mexicanos muy famosos: “echarse una canita al aire”, que hace referencia a la infidelidad, “bajarse del guayabo” que se refiere a finalizar el acto sexual, y finalmente “arrieros somos y en el camino nos encontramos” (min 50), famoso refrán que hace referencia a el hecho de que, si alguien llegara a negar su ayuda al momento que llegue a necesitar de la nuestra, se la negaremos. Hay una suerte de sospecha de las intenciones del otro (Centro virtual Cervantes, 2023)

Cuando Benny conoció a don José le dio la impresión de ser una persona amable y tranquila, sin embargo, cuando le toca ver cómo tortura a una persona que lo traicionó, se

queda impactado al grado del desmayo. Ya que observa cómo incluso el mismo le corta la lengua por delatarlo con los federales.

Durante el filme vamos observando varios elementos de la narcocultura; el cobro de piso, levantamiento de personas, uso de drogas, los narcomensajes, el trabajo de los pozoleros<sup>25</sup>, el bautizo de sus armas, entre otras cosas.



Fotograma 9. *El infierno*. El “Cochiloco” y El “Benny”.

Esta fotografía de la película es muy sugerente. En la escena se encuentran el “Benny” y “Cochiloco” después de haber puesto un narcomensaje en un hombre muerto, le colocan de manera irónica un sombrero con la leyenda ¡Que viva México!, además de lo contradictorio del mensaje, el hombre es colocado como un revolucionario caído.

La figura de don José Reyes es importante para el pueblo, porque independientemente de a lo que se dedica, la gente lo respeta, incluso el presidente municipal. Vemos por ejemplo la escena en donde están en un acto de la inauguración de una escuela que este personaje ha donado al pueblo a la par que se da un discurso sobre la justicia social. Estos actos de donación evidentemente son para mantener el poder, de tener estatus y un lugar central en las decisiones del pueblo. También llama la atención que durante el himno mexicano los

---

<sup>25</sup> El término pozolero se utiliza en la narcocultura para referirse a aquellos encargados de disolver los cuerpos en ácido, y hace referencia al platillo mexicano hecho con granos de maíz y carne de puerco, usualmente. (Nájar, 2014)

hombres se retiran sus sombreros, porque, aunque se esté implicado en actividades ilícitas, violentas y cruentas, la patria siempre es primero, y se refleja bastante bien esta escena.

Los enfrentamientos por la pelea de plazas siguen presentes, y en una de esas terminan emboscando al “Cochiloco” y al “Benny”. En esta escena Benny mata por primera vez a un hombre, y eso lo llena de miedo, pero al mismo tiempo de poder. Cuando le dan la recompensa por haberse defendido bien en la emboscada, lo primero que Benny compra es una camioneta lujosa y una televisión para que su madre vea las novelas. Después en la misma camioneta va a impresionar a su pareja y a su sobrino, además de llevarlos a ver que le ha mandado construir una capilla llamativa a su hermano. El sobrino le pide que cuando lo maten le haga una tumba igual a la de su papá. En este punto Estrada nos está adelantando que el muchacho está siguiendo el mismo camino, y que seguramente ya está implicado en asuntos del narco.

Benny le había pedido a su pareja que renunciara a su trabajo en la prostitución, y al intentar hacerlo don Camilo, su padrote la golpea. Al enterarse Benny con apoyo de su amigo el “Cochiloco” van a golpearlo, incendian el bar y además culpan a “los Panchos” de haberlo hecho.

Otro de los elementos a destacar es el asunto del primogénito. Benny va a conocer a la familia de su amigo “Cochiloco” y le presenta a su amigo mayor, “el Cochiloquito”. Benny observa a su familia y ve que tiene tres hijos y trata de darles la mejor vida posible, al ver esto Benny le pregunta consternado por qué entro al narco, y le dijo que si no es en el narco cómo saca adelante a sus chamacos. Le resulta contradictorio ver que aquel hombre que puede ser cruel y llegar a matar también es un hombre de familia como cualquier otro.

La policía ya ha estado siguiendo el rastro de los Reyes e intentan sacar información con Benny y Cochiloco, les ofrecen ser testigos protegidos, pero ninguno accede a hablar. Sin embargo, no hay que perder de vista esta escena porque tendrá su impacto más adelante. “más vale un soplón de quinta que un cadáver de primera” (min. 1:27:09). Don José está

molesto por la visita de los federales y manda llamar tanto al alcalde como el jefe de policía en turno para exigirles que hagan mejor su trabajo.

Por otro lado, “el diablito” anda en malos pasos y podemos observar cómo ahora pertenece al grupo contrincante del que pertenece Benny, es decir a “los Panchos”. Observamos una escena en donde lo están poniendo a practicar matando gallinas. Benny llega por él molesto, y mientras lo regaña le hace saber que este asunto no es un juego.

Don José molesto porque al parecer alguien está pasando información importante a los panchos cambia los grupos de trabajo. Ahí es cuando podemos ver militares desertores que se han involucrado en el narcotráfico, los observamos en la figura del “sargento” y su compañero, quienes ahora están trabajando con el “Benny” y “Cochiloco”, porque según don José, está poniendo orden porque las cosas no le han salido como deberían.

Cuando anda haciendo sus actividades con la pareja que ahora le han asignado, Benny recibe una llamada de Cochiloco que está mal herido por una emboscada de “los panchos”. Al llegar a la escena se encuentra con el hijo de don José muerto y con Cochiloco muy mal herido. Al enterarse don José entre furia y tristeza dice que ahora si le va a demostrar a su hermano “quién la tiene más grande” (min. 1:43:13). Al ver la furia de don José, el Cochiloco le hace saber a Benny que sabe que eso tendrá consecuencias para él y que dejará a sus hijos huérfanos. Benny trata de calmarlo y le dice que no piense eso.

Cochiloco se entera que don José asesina a su hijo por el enojo de la muerte del suyo dejándole un letrero pegado en el cuerpo que dice un hijo por un hijo, Lleno en llanto el Cochiloco le dice a Benny “Esta vida y no chingaderas es el infierno mi Benny” (min. 1:49:00). Al igual que en la Ley de Herodes vemos cómo en varios momentos de la película se refuerza la idea central del título. Después de este suceso “Cochiloco” pierde la vida cobrando venganza por su hijo, y en su funeral, escuchamos de fondo la canción popular

“Camino de Guanajuato” de José Alfredo Jiménez que llama la atención por su letra nihilista.<sup>26</sup>

No vale nada la vida  
la vida no vale nada  
Comienza siempre llorando,  
y así llorando se acaba.  
Por eso es que en este mundo  
la vida no vale nada

Benny se entera que quien pasó información a “los Panchos” fue su sobrino “el diablito”, y al confrontarlo, el muchacho le revela que lo hizo porque fue JR quien mató a su papá. Para confirmar esta información Benny va con “el huasteco” y lo confronta, entonces se entera que tanto el como “el Cochiloco” estuvieron el día que mataron a su hermano. Lo mandaron matar porque “el diablo” se acostó con la esposa de don José.

Cansado de tanta porquería, Benny busca sacar del país a su sobrino del pueblo, para así poder vengarse de don José. Antes de regresar el pueblo busca al federal que le había ofrecido ser testigo protegido, y para su mala suerte se da cuenta que éste inmediatamente le pasa la información al sr. Reyes. Después lo torturan preguntando por su sobrino, pero no les dice dónde se encuentra. Cuando lo llevan con el sr. Reyes, Benny les ofrece soborno para que lo dejen ir, y los lleva a la tumba de su hermano que es donde ha estado guardando el dinero. Forcejean y se van con todo su dinero al perder éste la conciencia. Al regresar a casa se da cuenta que su pareja yace muerta en la cama y con un narco mensaje, pasa varios días bebiendo, y tratando de sanar de su disparo en la pierna. Después se despide de madre y padrino, para ir a cobrar venganza.

En las festividades del 16 de septiembre, Benny asiste con la intención de matar a al sr Reyes —quién ahora es el presidente municipal— a dar el grito de dolores. Benny abre fuego disparando contra todos los que se encuentran en el estribo: el sr. Reyes, su esposa, sus

---

<sup>26</sup> A propósito de este tema, recomiendo consultar la obra de Mario Teodoro Ramírez *El nihilismo mexicano* (2022). En donde problematiza este concepto en la filosofía mexicana.

guaruras, el sacerdote y observamos cómo escurre la sangre sobre el símbolo patrio. Esta escena es muy representativa del sexenio que se está criticando, pues, como se había mencionado con anterioridad, el de Calderón fue un sexenio plagado de muerte a partir de una guerra contra el narcotráfico sin estrategia. Además, el hecho de que haya una figura religiosa resalta esta idea de la profunda religiosidad del pueblo mexicano, y cómo ese tema siempre ha atravesado las decisiones políticas a pesar de que se diga lo contrario, sobre todo en periodos como el sexenio que se menciona.

La escena que vemos al final es la del “diablito” regresando a cobrar venganza y visitar la tumba de su tío, y sus padres. En este final, como en la *Ley de Herodes*, también vemos una especie de repetición, de inicio en el punto donde se ha quedado y alguien que continua con una historia similar. Además, pese a los esfuerzos del Benny, parecía que su sobrino estaba condenado desde el inicio de la historia para seguir los mismos pasos, lleva el peso de la estructura sobre sus hombros, es decir, condición de clase, status y todo lo que implican las condiciones de su clase social.

#### La dictadura perfecta (2014). “El estereotipo se banaliza”

En la dictadura perfecta vemos el regreso del PRI, después del gran fracaso que tuvo el PAN tanto con Vicente Fox como con Felipe Calderón. La película inicia con una frase que dice “En esta historia todos los nombres son ficticios. Los hechos, sospechosamente verdaderos. Cualquier parecido o semejanza con la realidad no es mera coincidencia” (min. 1:02). Este asunto la ficción y la realidad está muy presente en toda la filmografía de Estrada, ya que el de manera explícita destaca que las historias toman inspiración en hechos que, aunque son aparentemente ficticios, sí los toma de referentes de su contexto.

El sexenio que se representa en este momento es el tan criticado de Enrique Peña Nieto, que fue muy característico por cuidar y presentar una nueva imagen del PRI. Aunque en la figura del presidente de la película, observamos una suerte de condensación de varios presidentes mexicanos en una representación, se notará en algunos diálogos que no sólo fueron atribuidos a Peña Nieto, sino también a Vicente Fox o Felipe Calderón.

La película empieza con una reunión del presidente de México con el embajador de EUA, hablando inglés. Esta escena se da a manera de burla, ya que el presidente en turno (Peña Nieto), llegó a protagonizar una serie de escenas cómicas intentando hablar inglés. Podemos escuchar una frase nada diplomática y estereotipada sobre la población afroamericana que más bien en su momento dijo el presidente Vicente Fox, pero aquí la observamos en la representación del presidente que parece ser Peña Nieto (Sergio Mayer). La frase dice “Si ustedes abren la frontera a todos mis compatriotas, podemos hacer todo tipo de trabajos, incluso lo que los negros no quieren hacer” (min. 2:12)



Fotograma 10. *La dictadura perfecta*. En la escena vemos al presidente siendo objeto de burlas a partir de una frase prejuiciosa y estereotipada que dijo sobre la población afroamericana.

Este sexenio está atravesado por los medios de comunicación, en donde se compartía al instante aquellas cosas que estaban sucediendo. En este caso los errores y comentarios fuera de lugar de las personas en el poder, específicamente del presidente. Empiezan a circular memes, hashtags, videos, etc.

Otro de los elementos centrales en la narrativa de esta película, es el lugar que tomó la principal televisora para el cuidado de la imagen del presidente. Que en este caso parece

ser una representación de Televisa. Pues, recordemos que el sexenio de Peña Nieto estuvo muy controlado por los medios al grado de crear una especie de telenovela mexicana protagonizada por quien fue su esposa; Angélica Rivera (la Gaviota), que difundió esta imagen del estereotipo de la mujer humilde que logró conquistar al hombre de poder. Muy parecido a los papeles que siempre interpretó en sus novelas.

En esta película llama la atención cómo es representado el televidente mexicano, porque vemos cómo a partir de las falsas noticias, de los montajes y demás, pareciera que se habla de una población muy fácil de manipular, me parece que esta lectura es incorrecta. Es decir, no negaré el gran potencial de manipulación que pueden llegar a ejercer los medios de comunicación, pero la manera en que lo plasma Estrada es un tanto simplista, como si estuviera hablando sólo de una población crédula e ingenua. Pienso que para este punto ya había en México mucha más crítica que en sexenios anteriores al respecto, prueba de ello será la posterior derrota nuevamente del PRI en las elecciones del 2018.

En este filme, nuevamente vemos la presencia de varios actores que ya identificamos de las 3 películas anteriores de Estrada. Ninguno hace un papel similar, pero creo una atmósfera familiar y refuerza la idea de que ese u otro personaje podría ser cualquier mexicano.

Cuando observamos la manera de trabajar de la televisora, vemos que muchas de las escenas que se están presentando como noticias reales, en realidad son puestas en escena y manipulación de la información. De hecho, se les ha comisionado por parte de la presidencia filtrar la noticia de que el Gobernador Carmelo Vargas (Damián Alcázar), está recibiendo dinero ilícito para que se deje de poner atención en la noticia que ha bajado la popularidad del presidente sobre la frase discriminatoria que dijo frente al embajador. Carmelo Vargas nos recuerda justamente al personaje Juan Vargas de la *Ley de Herodes*, seguramente de manera intencional el nombre es distinto porque no representa al mismo personaje, pero si

crea la sensación de cercanía con él. El canal pone manos a la obra con la operación “caja china”<sup>27</sup>

A diferencia de las películas anteriores, aquí vemos un presentador de noticias que cuida mucho su manera de hablar, que incluso pide disculpa a la audiencia por el lenguaje grosero que utiliza el gobernador, que es un personaje que recuerda más el ambiente de las dos películas anteriores, ya que tanto Juan Vargas, como el “Benny García”, recurrían el uso de groserías y expresiones populares y coloquiales. En la dictadura perfecta observamos que los personajes cuidan mucho su forma de hablar y de expresarse, como metáfora de esta nueva imagen que se quería dar del PRI. Se observa aquí un blanqueamiento de la imagen del PRI, en el sentido de Bolívar Echeverría, es decir, esta *blanquitud* que implica un modo de vida que se adapte a las cualidades, a ese espíritu moderno y que exige una renuncia a la identidad. Una “visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la blancura racial pero que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobredeterminación” en donde se observa cómo *the American Way of life* se volvió un referente de estilo de vida para muchos otros países. (2010, pp. 58-67). En este sentido la modernidad implica orden, gobernabilidad y estos aspectos sólo pueden ser posibles desde la homogeneidad que proporciona esta *blanquitud*. En esta película se plasma una idea del PRI que apela a esa modernidad blanqueada.

El gobernador al verse involucrado en este asunto mediático llama al programa en vivo para aclarar que todo ha sido un malentendido. Mientras eso sucede, vemos entre la audiencia del programa dos representaciones estereotípicas; por un lado la típica familia mexicana de “clase media” que parece más bien acomodada, y por otro, el candidato que representa a la oposición a quien se hace referencia como “el mesías”; es decir, el diputado Morales (Joaquín Cosío).

Vargas ahora está enfocado en cómo va a limpiar su imagen después del escándalo mediático en el que se ha visto envuelto, sobre todo porque eso podría afectar sus

---

<sup>27</sup> Con la expresión “caja china” se hace referencia también a las llamadas “cortinas de humo”, que implica inventar una historia para distraer a la población sobre otro tema de importancia. (Carillo, 2015)

aspiraciones a la presidencia del país. En el personaje de Vargas observamos un hombre violento, que resuelve sus problemas a pistolazos o con agresiones, lo vemos, por ejemplo, cuando enojado por la noticia sobre el dinero que ha recibido, saca una pistola y dispara a la tele en dónde está siguiendo esta transmisión. Recordemos que el Vargas de la *Ley de Herodes* también resolvía sus asuntos a pistolazos y con violencia. Se observa entonces, una representación del viejo PRI, en este personaje.

El gobernador se encuentra molesto porque a partir de la noticia que empezó a circular sobre él, ahora muchos expertos y noticieros empiezan a decir que su campaña esta coludida y financiada por recursos ilícitos. Otro elemento que destaca aquí Estrada es el papel central que ha tenido la televisión para el adoctrinamiento de las masas, porque si bien, para estas fechas ya hemos observado el cambio a las redes y plataformas de información. Vargas tiene la idea de que es a la tele a la que le hacen caso los pendejos (min. 19:30)



Fotograma 11. *La dictadura perfecta*. Vargas va a visitar la televisora para limpiar su imagen.

Llama la atención en esta imagen la frase “Remember, honey: one thing is one thing, another thing is another thing” (min. 20:25), que observamos en el cartel del fondo por dos razones; la primera es una referencia literal a la película *Infierno*, ya que es una frase que tanto el padrino como el Cochiloco dicen en algún momento de la película. Por otro lado, el hecho de que en esta imagen se encuentre la infanta de las meninas de Velázquez, hace pensar

en este asunto de la realidad, y el lugar del espectador. Es decir, se refuerza la idea de que no es la realidad lo que vemos, pero podría serlo.

Cuando Vargas intenta sobornar al director de la televisora (Tony Dalton), éste muestra ser una persona recta y ética, así como su medio, haciéndole creer a Carmelo Vargas que lo que ellos buscan es informar con verdad. Vargas al darse cuenta de que no accede al soborno, le dice que es un donativo para su fundación, mientras se contiene su ira, porque no tuvo otra opción. Para sacarlo del apuro, su ahijado (Arath de la Torre), le dice al director que en realidad fueron a contratar un asesor de imagen y marketing para ayudar a mejorar la imagen del gobernador.

Para hacer este trabajo, el director manda a su trabajador Carlos (Alfonso Herrera), prometiéndole que si lo hace bien le ofrecerá la vicepresidencia, pero que se haga cargo de todo. En el personaje de Carlos vemos al joven que aspira a tener mejores condiciones de vida a partir de su esfuerzo, discurso que se asocia a la ficticia clase media.

Enseguida vemos la introducción una novela llamada “Los pobres también aman”, una burla a toda la producción de novelas que las televisoras mexicanas usualmente proyectan, recurriendo a recursos estereotípicos como la mujer de origen humilde que se enamora del hombre rico y viven felices para siempre (min 26:50).

Junto con su reportero estrella Ricardo (Osvaldo Benavides), se van al pueblo a trabajar en la mejora de imagen y publicidad del gobernador Vargas según lo acordado. Al lugar al que llegan está afectado por problemas fuertes con el asunto del narcotráfico. Y les toca ver colgados de puentes con narcomensajes, cosa que los impacta mucho.

Después de llevarse un buen susto porque un grupo de narcos no los dejaba pasar, llegaron salvo a su hotel, pues tenían indicaciones desde gobernación de dejarlos pasar. Estando en el hotel, el líder de la oposición va a buscar a Carlos con la intención de hacerle saber que fue él quien les hizo llegar el video del gobernador a la televisora, y que lo hace con la intención de luchar contra la mafia que gobierna el estado, y entonces pedir la renuncia

del gobernador Vargas. Aquí observamos una clara referencia en este personaje al actual presidente Andrés Manuel López Obrador.

Al enterrarse de eso Carlos decide poner al tanto al gobernador, a quien encuentran en un centro nocturno, en donde, justamente quienes vigilan son los integrantes del grupo de narcos que los habían detenido en la carretera, pues se enteran de que ahí solo asiste la alta sociedad del estado. Se refuerza nuevamente en esta película el asunto de la corrupción y la presencia del crimen organizado en la vida y decisiones políticas del país.

Como temía Carlos, cuando el líder de la oposición ante la cámara de diputados y senadores solicita su renuncia, sufre un altercado con un arma de fuego, que complicará mucho más el asunto de limpiar la imagen del gobernador. Carlos le hace saber al gobernador y a su personal, que una balacera en el congreso terminará siendo noticia nacional. Y Carlos les explica que necesitan echar a andar “una caja china”, entonces les pide que identifiquen una noticia impactante que distraiga a los espectadores.

Para lograr lo que se proponen utilizan la noticia de unas niñas que desaparecieron de un parque de juegos mientras estaban al cuidado de la empleada doméstica. Este acontecimiento recuerda una noticia que se hizo famosa sobre el caso Paulette durante el sexenio de Peña Nieto, y que justamente funcionó como cortina de humo (bbc, 2020). Empiezan a hacer transmisión en vivo día a día de la búsqueda de las niñas desaparecidas y comienza a ser noticia nacional.

El estereotipo que observamos en esta secuencia es el de la familia de “clase media”; que es buena, trabajadora, honrada, y a la que no deberían de pasarles cosas malas, con la que se identifica la mayoría de la audiencia —aunque en realidad más bien parece una familia más o menos acomodada—, lejos de la realidad de las mayorías. A partir de esta noticia empiezan a destacar cómo el gobernador está trabajando arduamente para buscar a las niñas. Ya que es “el drama de una familia como cualquier otra” (min. 54:50). La difusión de esta noticia les va funcionando como esperan, porque ha distraído completamente la atención de los espectadores del atentado contra el diputado Morales.

Vemos en varias escenas cómo ante la noticia de la desaparición de las niñas, hay gran y diversa audiencia para el asunto que no se despegaba de las noticias en la televisión. Carlos ha buscado darle un hilo a la historia, llegando incluso culpabilizar a los padres, ya que tenían una mala relación amorosa. Pero las cosas se le salen un poco de control cuando un testigo les hace saber que él vio cuando se llevaron a las niñas del parque, que era con lo que Carlos no contaba.

El diputado Morales sigue buscando a Carlos y le pasa información en donde el gobernador Vargas, platicando con un conocido, menciona que fue el quien mandó asesinar al diputado Ramírez. Morales le hace saber que utilizando esa información pueden hundir a Vargas. El diputado le pide a Carlos que busque la manera de transmitirlo en el noticiero de su televisora. Sin embargo, como éste está trabajando en el asunto de limpiar la imagen del gobernador, que es a lo que lo han mandado, le hace saber a Vargas esta información que le ha pasado el diputado Morales. Mientras están pensando que hacer con ese asunto se enteran de que las gemelas verdaderamente están secuestradas, y en donde Vargas ve un problema, Carlos ve potencial para hacer un mejor manejo mediático.

Para poder recuperar a las niñas, a la familia les han pedido una suma importante de dinero. Carlos les hace firmar un convenio en donde la televisora les prestará una parte del rescate siempre y cuando les den la total exclusividad de la noticia. Cuando están haciendo las transmisiones en vivo, el reportero que lleva la nota muestra mucha frivolidad ante la situación que está viviendo la pareja, dándoles indicaciones incluso de cómo deben verse y actuar en la pantalla para que el programa se vea mejor.

El video que transmiten donde el gobernador manifiesta el apoyo total a la situación crítica que vive la familia, recuerda mucho a esos videos que el presidente Enrique Peña Nieto transmitía respecto a diversas situaciones del país, donde es recordado por sus movimientos acartonados y sus discursos bien ensayados.

Tanto en esta película, como en las demás de Estrada, también se recurre a frases y dichos populares, refranes, albures etc. Por ejemplo, cuando Ricardo el reportero está muy desesperado porque quiere salir con chicas una noche, ante la negativa de Carlos dice “Ni modo, en tiempos de guerra cualquier hoyo es trinchera” (min. 1:23:24), que hace referencia a cómo en situaciones de precariedad te conformas con poco, pero en este caso asociado al ámbito sexual, ya que enseguida Ricardo va a buscar a la señora que ha perdido a sus hijas, y en tono romántico y comprensivo le dice que si quiere puede platicar con él. Nosotros como espectadores, ya sabíamos de antemano que él está buscando alguien con quien tener sexo, aunque fuera en esa situación aprovechando la vulnerabilidad en la que la señora se encuentra. Llama la atención la imagen que se ve dividida, del lado izquierdo un cuadro de la virgen y del lado derecho dos personajes que en situación de crisis están a punto de tener sexo. Que hace referencia a estos discursos de doble moral.



Fotograma 12. *La dictadura perfecta*. Ricardo sube a “consolar” a la señora Lucía por la pérdida de sus hijas a su habitación.

Más adelante nos enteramos de que es el ahijado de Vargas quien ha estado filtrando información de este personaje al diputado Morales. Le hace llegar información muy delicada, y se pone en contacto con Carlos, ya que tiene que ver con la televisora. Son los contratos que el gobernador firmó con la empresa. Cuando se encuentra con el diputado Morales, en donde lo citó (la cámara de diputados y senadores), después de dar un emotivo discurso sobre la justicia, Carlos le pide que vaya al grano y le diga qué quiere, y el diputado Morales le

contesta “el león cree que todos son de su condición, pero en este país todavía tenemos políticos honorables”<sup>28</sup>. (min. 1:28:05), y le pide que le dé espacio en el noticiero estelar para presentar pruebas que tiene contra Vargas.

El director al sentirse amenazado por la evidencia que tiene el diputado Morales accede a darle espacio en la televisora. Vemos una escena muy peculiar en donde el director literalmente está dando órdenes al presidente, le pide que ponga a trabajar a su gente para salir del asunto que tiene con el diputado Morales.

Carlos le pasa información al gobernador, en donde le muestra que quien ha estado filtrando información al diputado Morales ha sido su ahijado. Molesto lo manda llamar y estando frente a Carlos, le dispara en la cabeza. Carlos queda impactado por esto al darse cuenta del tipo de gente con la que está lidiando, además Vargas lo utiliza como amenaza para advertirle a Carlos que eso le pasa a quienes lo traicionan.

Otro de los estereotipos que llaman la atención en esta película de Estrada, es cómo están representados los secuestradores: son morenos, visten ropas aguadas, están drogados y en estado de ebriedad (min. 1:35:45). Por otro lado, el cliché de los noticieros usando el dolor ajeno a su conveniencia para hacerlo una especie de melodrama y fingir interés en el asunto. (min. 1:38:45)

Como se había acordado, le dan el espacio al diputado Morales en la televisora, pero antes de dejarlo hablar hacen una transmisión de una mujer joven testificando que el diputado en el pasado abusó de ella. El diputado ante tal situación responde de manera muy molesta y agresiva gritando “esto es una calumnia” (min 1:43:42). Al sentirse tan agraviado el diputado Morales regresa e intenta hacer un video mostrando su molestia y decepción. Sin embargo, es asesinado mientras eso sucede, y se acomoda la escena del crimen para dar a entender que fue un suicidio.

---

<sup>28</sup> Este refrán hace referencia a la sospecha que tenemos de que los otros actuarán como nosotros lo haríamos.

Después de bastante esfuerzo y apoyo, los papás de las gemelas logran juntar el dinero que les han pedido para el secuestro y acuerdan hacer el intercambio. A pesar de que los secuestradores le habían pedido al padre que fuera solo, sobre todo sin policías, Carlos no duda en que transmitir eso en vivo le traerá gran audiencia y acude al lugar. El secuestrador se da cuenta que hay cámaras grabando, y molesto le reclama al padre de las gemelas, éste no estaba al tanto del asunto y se nota sorprendido. Antes de que pueda dispararle, el señor cae desmayado, y el secuestrador huye enojado.

En realidad, el no llevaba a las niñas y al parecer no tenía la intención de regresarlas, pero al regresar a la casa donde las tienen secuestradas se da cuenta que la señora que le ayudaba a cuidar a las niñas (doña Chole), ha escapado junto con ellas.

Doña Chole ha entregado a las niñas y el procurador llega con ellas sanas y salvas a la casa de los padres. Carlos intenta transmitir en vivo este momento, pero los padres se muestran ya hartos de su presencia y sus intenciones ahí y lo terminan corriendo a gritos. Carlos está muy molesto porque no logró capturar el emotivo momento para cerrar con broche de oro su transmisión, pero se le ocurre que para tener ese final que espera, montarán todo un final espectacular que van a grabar para dar la impresión de que el rescate fue heroico y con un final feliz. Todo el tiempo enfatizan que el compromiso por informarle es más importante, a pesar de estar sorteando balas y supuestos peligros a muerte. Vemos a una audiencia convencida de que lo que se está transmitiendo es real.

Las transmisiones que tenemos del presidente son muy parecidas a las de Peña Nieto; desde su oficina, con la bandera mexicana a un costado, movimientos acartonados, con discursos preparados y ensayados, casi como sacado de una novela.



Fotograma 13. *La dictadura perfecta*. El canal de noticias hace una transmisión en vivo del presidente de México.

El presidente se presenta después de la noticia espectacular para hablar de cómo han aumentado los alimentos de la canasta básica, y menciona que no sabe cómo eso impactará en las familias mexicanas, ya que no ha tenido tiempo de ir a comprar al mercado. (min 2:08:09). Este comentario recuerda uno que se hizo viral del presidente Enrique Peña Nieto, cuando al preguntarle por el precio de la tortilla y desconocerlo, el comentario “no soy la señora de la casa” (Milenio, 2011). El presentador estalla en risas y burla de manera incontrolable y lo terminan desapareciendo del set.

Como en las dos películas anteriores, vemos una escena de repetición. Ahora es Carlos el que está como vicepresidente y recibe al ahora general, que fue quien en el pasado secuestró de las gemelas. Le hace llegar información, de que el papa visitará el país, y eso les hace pensar que el país se va a ir a la chingada. Ahora vemos en el noticiero estelar a Ricardo. Todos en relevo, repitiendo y manteniendo esa estructura. También vemos a un Carmelo Vargas haciendo ya su campaña como candidato a la presidencia en donde se presenta con la actriz de la telenovela que apareció en varios fragmentos, ahora como su imagen de campaña (min 2:14:16)

Finalmente anuncian que las niñas rescatadas van a ser ahora protagonistas de una nueva telenovela, que refleja el cliché del mexicano que sólo ve la tele y las telenovelas. Dos años después vemos tomando protesta a la presidencia a Carmelo Vargas. Nuevamente

terminamos en el estribo con el escudo nacional y Vargas dando discurso, solo que ahora lo vemos transmitirse a través de una televisión.



Fotograma 14. *La dictadura perfecta*. Carmelo Vargas en la toma de protesta como nuevo presidente de México.

Aunque en esta película Estrada utiliza recursos más o menos similares a las anteriores, se observan algunos cambios; primero, que tanto en la *Ley de Herodes* y en *El Infierno* utiliza colores más bien cálidos, parecidos a lo que se ha llamado el filtro amarillo en la representación de latinos o personajes de medio oriente, y que tiene que ver con representaciones de la pobreza, la violencia, lo marginal y peligroso (Vezer, 2020). En la *Dictadura Perfecta* vemos una paleta de color muy distinta. Por otro lado, aunque aquí recurre a la utilización de estereotipos, frases populares y refranes, albures y clichés. Da la impresión de ser ya un recurso desgastado en su narrativa (Mitelhaus, 2015). De hecho, ese aspecto se siente todavía más en su reciente película *¡Que viva México!*, en donde esos estereotipos parecen sacados de una lotería y poco alcanzan a hacer reír con su sátira o a tomarlos en serio con su crítica.

b) *¡Que viva México!:* ¿crítica social?

La última película de la pentalogía es la estrenada en 2023: *¡Que viva México!* Se han utilizado algunos ejemplos de esta película en relación con las otras, pero no se incluye un análisis detallado de toda la película. Sin embargo, resulta pertinente destacar algunas ideas sobre ella, debido a la gran polémica que causó durante su estreno y la recepción que tuvo de manera posterior, así como la relación que guarda con las películas anteriores

Después de varios años, Estrada regresa con esta película para hablar de la política mexicana, se muestra en ella decepcionado ante el proyecto de la cuarta transformación y denunciando que es lo mismo de siempre. Ya en la dictadura perfecta se notaba un poco la trivialización de los estereotipos, pero en *¡Que viva México!*, eso se intensifica aún más. Una de las cosas que se deben de tomar en cuenta es la relación con el contexto, *La ley de Herodes* funcionaba porque había un hartazgo ante el gobierno del PRI que ya venía desde años atrás y comenzaba a compartirse por las mayorías. En *¡Que viva México!*, la crítica ya no recae realmente en el sistema político, sino que señala ahora al pueblo reforzando ideas estereotipas sobre él mismo; como que el pueblo tiene el gobierno que quiere, que el peor enemigo de un mexicano es otro mexicano, la ignorancia y la fe ciega de los pobres y algunas otras ideas. Hay varias referencias a las otras películas, como la presencia de varios de los actores que siempre aparecen en sus historias, pero ahora utiliza algunos otros recursos del medio actual sobre todo aquello que en los medios se ha difundido como la idea de fifis y chairros en el país.

Esta película no funciona como las otras para hacer crítica social, aunque recurra a bromas parecidas y al lenguaje “coloquial”, es una película que, a diferencia de las otras, por lo menos las primeras dos o tres, está atravesada por un discurso ideológico sobre la mexicanidad. Hay muchas figuras clichés, que el mismo Estrada ha comentado que incluyó como personajes de lotería. (EL PAÍS, 2023), pero habría que preguntarse si sigue habiendo una identificación con estos personajes como la que hubo con personajes, como mencionaba Monsiváis, representados en el cine de oro, o estos nuevos personajes que presenta Estrada están muy alejados del contexto. Considero que incluso hay una identificación mayor con los personajes de las primeras películas que retratan situaciones más vinculadas con el contexto,

con un sarcasmo más franco, una crítica más aguda y no la gracia simplona que observamos en esta última entrega.

## Conclusiones

Como he señalado en la introducción, el asunto de la mexicanidad no deja de ser un tema complejo, amplio y hasta controversial. Es por ello que en un intento de orientación entre el enmarañado teórico y conceptual, me serví de algunos ejemplos para observar la representación de la mexicanidad en el discurso social del cine de Luis Estrada; cine que, en mi opinión es, como quizás puedan pensarlo muchos, algo concretamente sencillo para describir sus contenidos, pero del cual, como de todo aquello que a simple vista pudiera parecernos evidente, no podemos obviarlos, sino seguir poniendo a discusión. Así, varias cosas se pueden reflexionar a partir de ello.

Primero, en el capítulo uno se destacó cómo a partir de todas las reflexiones que se han hecho acerca de la mexicanidad, se ha tenido un impacto en la configuración de ésta, aunque eso no fuera en la mayoría de los casos la intención; es decir, toda la producción literaria y filosófica sobre la mexicanidad de alguna manera ha contribuido a los diferentes tópicos e ideas sobre lo mexicano, es esa parte laberíntica que ya mencionaba Paz a propósito de la mexicanidad. Muchos estamos conscientes y al tanto de que es muy fácil producir discursos así cuando se aborda el tema, lo que no siempre se sabe es el uso que se les dará.

Por otro lado, pensar el asunto de la identidad mexicana respondió al contexto y a la época en que proliferaron estas reflexiones. Pienso en las inquietudes que durante el periodo de Independencia tenían aquellos que no se sentían parte de ninguna patria y forjaron una; o en las inquietudes del Ateneo de la juventud con la influencia de toda la producción académica en Europa, su posición y respuesta ante ello; o el grupo Hiperión, que volvía los pasos sobre aquellas reflexiones hechas con anterioridad para de alguna manera ponerle punto final al asunto sobre la esencialidad del mexicano, sobre todo con los trabajos de Uranga.

En esta parte, la línea argumentativa que se ha seguido es pensar la mexicanidad como una invención en varios momentos, tanto históricos como de producción intelectual, que tiene todavía un impacto en nuestros discursos cotidianos; ejemplo de ello es cómo se muestra a los mexicanos en el cine, específicamente desde una propuesta cinematográfica mexicana.

Esas elucidaciones que se han hecho de manera posterior al cierre del asunto de la esencialidad del mexicano –me refiero a reflexiones como las de Roger Bartra y Jaime Vieyra– permiten meditar el tema con distanciamiento temporal y observar sus implicaciones en la actualidad, por ello estos dos autores resultaron pertinentes y atraviesan gran parte de la argumentación del primer capítulo. Coincido en gran medida con Bartra sobre cómo esta mexicanidad ha configurado la idea de un nuevo ser, incluso perpetuando un mito tanto del mexicano, como lo mexicano. Sin embargo, no sé qué tanto eso llega a impactar en la política mexicana y en las decisiones en ese ámbito. Bartra ha profundizado más en ello; yo lo observo como un posible camino para continuar con estas reflexiones. Por otro lado, aunque Bartra menciona algunas autoras, no son suficientes, por lo menos en cantidad, para observar una postura y posición de lo que las mexicanas tenemos que decir al respecto. En este sentido me he posicionado, observándolo también como limitación y posibilidad de exploración a futuro. Consideraría analizar la voz de las mujeres al respecto, y qué implica ser mexicana y observarse en la pantalla en la actualidad.

La idea que plantea Vieyra en el primer capítulo, mencionando que esta producción sobre la mexicanidad es un espejo dónde mirarnos, me llevó a reflexionar que más que lo que se ha dicho del mexicano, lo que llama la atención es preguntarnos por qué nos observamos así, qué nos ha hecho en la mayoría de los casos estar tan convencidos de que somos flojos o no nos gusta trabajar, como mencionaba Peñalosa es su obra *El mexicano y los 7 pecados capitales*, o como presenta Estrada en varios de sus personajes, en las cinco películas analizadas. Habría que preguntarnos, pues, entre muchas cosas, por ejemplo ¿Por qué tenemos ante todo que ser amantes de un patriotismo caduco y rancio? ¿Por qué no podemos tener gustos distintos sin sentir la condena del malinchismo ante una frase como “si se le ve el nopal en la frente...”?

Cuando comenzaba a plantearme estas ideas sobre la mexicanidad, escuché varias opiniones que me sugerían no meterme en ello, por ser una discusión vieja, enorme y porque aparentemente no había más que decir al respecto. Aún con todo esto me aventuré a explorar el asunto, algo que le agradezco profundamente a mi director de tesis, por el hecho de volver

a entrar al laberinto para acompañarme a través de los posibles caminos, y observar qué más se podía decir. Así, llegué a ese punto de la discusión donde se ha observado más o menos de manera consensuada que no se puede hablar del mexicano en un sentido ontológico, sino como de una invención que se ha construido de fragmentos.

Me pareció pertinente abordar el tema, puesto que observaba que estos discursos siguen teniendo un impacto en ámbitos cotidianos, entre ellos el discurso social del cine, porque contribuyen a la creación de mexicanidad. Otra de las razones para aventurarme en el tema, es lo conflictivo que me parecía la estereotipación de lo mexicano, es decir, lo que resulta problemático con los estereotipos que se han configurado en gran parte a partir de estos discursos sobre lo mexicano, o sea, la relación con el prejuicio y el uso que se le ha dado. Pues se dejan de lado minorías, se universaliza una idea de lo mexicano o del mexicano oficial, que además lleva a actuar de manera prejuiciosa, y a no mover ciertas ideas o creencias porque asumimos que como siempre ha sido así, entonces debe seguirse usando de la misma manera.

Por ello, en el capítulo dos se analizó el concepto de estereotipo, que durante mucho tiempo se entendió como ese conjunto de ideas inamovibles, pero que Heller pone bajo la mira, para señalar que los estereotipos, si bien son útiles y necesarios, es requisito indispensable que precisamente puedan cambiar, característica contraria a lo que se decía con anterioridad. Pues, cuando dichos estereotipos no cambian, es cuando nos enfrentamos más bien a un prejuicio, que desde el inicio tenía esa característica; ya que, cuando se trata de un estereotipo, bastarían razones suficientes para cambiarlo, y al no cambiar aún con los argumentos correctos, el estereotipo se descubre con un núcleo más bien prejuicioso, y en el peor de los casos, negativo. Insisto, en el peor de los casos, ya que un prejuicio netamente negativo, diferente de una ingenua preconcepción, lleva muchas veces a actuar y relacionarnos con los otros a partir de ellos, generando actitudes racistas, sexistas, machistas, clasistas, etc., puesto que utilizamos ideas preconcebidas negativas sobre los otros, como que los mexicanos somos todos flojos, o estamos resentidos por una condición histórica.

El asunto aquí no fue decidir si existe o no lo auténticamente mexicano, que sin duda es algo polémico, sino el uso que se le da a esos discursos sobre lo mexicano, y que termina generando o reforzando más ideas sobre la mexicanidad. En el caso de Estrada, el recurrir a estereotipos tanto en los personajes como en el guion, resulta muy interesante y astuto para hacer crítica, pero parece que esto funcionó sólo en las primeras películas, pues tanto en *La dictadura perfecta* como en *¡Que viva México!*, se percibe un abuso y desgaste de dichos recursos.

Los ejemplos adicionales que se han incluido en el anexo, es decir: *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, y *¡Que viva México!* (1932) de Sergei Eisenstein, han servido para ejemplificar dos visiones distintas sobre el asunto de lo mexicano en la época del Cine de Oro. Ahora, durante este período, como se ha mencionado tanto en el capítulo 3 como en los anexos, se observa que había una intención de difundir una idea más o menos homogénea sobre lo mexicano, por varias razones; una de las principales era la difusión y arraigo en el imaginario colectivo de una idea oficialista sobre lo mexicano que creara cierto sentimiento de identidad y pertenencia, sobre todo en momentos posrevolucionarios donde el escenario del país era muy complicado.

Con Monsiváis observábamos cómo esas películas no hablaban tanto de cómo somos los mexicanos, sino el asunto de cómo creemos ser, y por eso el impacto que tenían en la audiencia era significativo. Por otro lado, el asunto de la recepción ha sido un ámbito en el que intencionalmente no he incursionado, pero observo en ello una posibilidad interesante de trabajo. Hay algunas cosas que se pueden adelantar al respecto; ya desde la época de oro se observaba cómo el cine resultaba un dispositivo aleccionante. ¿Será que los medios de comunicación reflejan el contexto del que se habla, o más bien terminan influyendo en el contexto en este sentido aleccionante del que hablaba Monsiváis?, ¿el cine tiene aún esta fuerza que los medios de comunicación tienen, o ha cambiado su lugar en los discursos cotidianos?, ¿qué tanto esos discursos sobre la mexicanidad terminan generando más mexicanidad?, y, ¿será que esos discursos encaminan a una profecía autocumplida?

Considero que no es posible contestar a todas estas preguntas con amplitud, pero hay varias ideas que se pueden ir planteando. Por un lado, el tema de la recepción es un camino de ida y vuelta, es decir, en parte los medios de comunicación y el cine reflejan algo del contexto y en parte tienen su impacto en el mismo, quizás no en un sentido aleccionante, pero sí como un dispositivo de control y manipulación de la opinión pública, algunas veces disimulado, y otras veces con un cinismo exagerado.

Las condiciones de la producción y difusión del cine no son las mismas; ya se mencionaba en el cuerpo del trabajo cómo el cine se fue modificando por varias razones, dos muy fuertes fueron la invención de la televisión y de manera reciente la fuerza que tomaron las plataformas de *streaming* y las redes sociales. Además, ya no es accesible en costos para la mayoría, pues acceder a los lugares donde se difunde se ha vuelto algo más elitista. Esto no quiere decir que no haya otros espacios para la difusión del cine, pero ya no se estaría hablando propiamente de un fenómeno tan masificado.

Otro de los puntos interesantes es reflexionar si esta producción de cine sobre lo mexicano produce a su vez mexicanidad, me refiero a esos discursos que proliferan y terminan funcionando como una profecía autocumplida, es decir, ese fenómeno de que, aunque algo era falso, nos lo hemos dicho durante tanto tiempo y tantas veces, que terminamos convenciéndonos de la verosimilitud de esas ideas. El discurso termina construyendo mexicanidad en varias capas y varios sentidos. Por un lado, hay imágenes estáticas sobre la mexicanidad, esas que se han mantenido a través del tiempo, que se vinculan con la memoria colectiva y difunden ideas de un país lleno de charros y de chinas poblanas, pero hay otras ideas más complejas que han estado cambiando a partir de la actualización de los discursos y que generan una mexicanidad como un fenómeno en movimiento. En el cine de Estrada y de corte similar, entraría esta actualización constante de los discursos sobre la mexicanidad. Hay una invención de ésta que al mismo tiempo siempre se está reinventando, pero que, como mencionaba Bartra en la *Jaula de la melancolía*, mantiene un eterno estado larvario, como el ajolote. La mexicanidad es algo, por decirlo así, en un estado de metamorfosis interminable. El cine y la mexicanidad comparten esa esencia, el movimiento constante, la actualización y reactualización discursiva.

En este punto me gustaría insistir apelando a la invitación que nos hace Ágnes Heller en el capítulo dos, es decir, a la reflexión sobre aquellas ideas que parecen fijas, que nos han sido de utilidad en ciertas situaciones, pero que es importante que las estemos cuestionando con persistencia, sobre todo cuando observamos que eso nos ha llevado a actuar con prejuicios, de manera clasista, racista o sexista, pues sólo poniendo estas ideas bajo sospecha es que podremos cambiar las posturas, tener más empatía, y no asumir, por ejemplo, que todos los estadounidenses, los franceses, los chinos o los mexicanos son iguales, tanto a través del tiempo, como en sus particularidades individuales.

Si no atendemos a esta invitación, si no nos posicionamos de manera ética y política buscando tumbar aquellas ideas aparentemente fijas, el gran riesgo que se corre es caer en estas repercusiones políticas con poca consciencia de clase, ignorancia y poca empatía con los demás, sobre todo el clasismo y el racismo. Si ignoramos lo anterior, cuando los discursos se actualicen de nuevo, dicha actualización modificará su apariencia pero no sus negativos efectos; veremos cómo la figura del ‘indio resentido’ cede el paso a la caricatura del ‘chairo resentido’, que, según algunas bocas públicas e imprudentes, para votar por AMLO, sólo necesitaría de la pura “mugre de los codos” (regeneración, junio de 2018)

Hablando del caso particular de Luis Estrada, se logró identificar varios personajes estereotípicos a los que él recurre, como el político corrupto, las mujeres-objeto, las esposas con poder sobre hombres temerarios, el narco norteno, los televidentes ignorantes, el indio resentido, el mexicano aspiracioncita, la clase media, la mujer humilde que se enamora del hombre rico, etc.

Estos personajes los utiliza casi a manera de lotería, pero llama la atención un asunto. En las primeras películas a través de la sátira y la burla el mensaje es más crítico sobre la mexicanidad. Ya que, aunque toma elementos del contexto, no asume tantos prejuicios sobre la misma, al contrario, los satiriza y ridiculiza. Por el contrario, en su última película parece que además de recurrir a estas imágenes estereotípicas, refuerza y afirma ideas sobre los mexicanos, en donde ya no se percibe una postura crítica, sino una afirmación de que el

mexicano siempre es igual: ventajoso, corrupto, y que tiene el gobierno que merece. Falla ahí, en el estilo crítico que había tenido en otras películas.

Otro de los aspectos a destacar es que, si bien ya habíamos mencionado que los estereotipos no son algo fijo, en el cine de Estrada también podemos observar el desarrollo de dichos estereotipos; estos juegos que hace con los personajes y la evolución que nos va presentando, por ejemplo, el personaje de Vargas en la *La ley de Herodes* y cómo se va desarrollando a lo largo de la película hasta transformarse en alguien corrupto, pero para su desarrollo pasó por varios estereotipos sobre lo mexicano, como cuando llega con la ilusión de una mejor oportunidad, y por ello se quiere mantener como un hombre correcto y honrado, hasta finalmente verse arrastrado por el poder y la ambición que lo tientan llevándolo cada vez más lejos.

Cuando en el capítulo dos se trabajaron los estereotipos y los prejuicios como categorías de análisis para el cine de Estrada, se pudo observar cómo a través de este camino es posible analizar otros fenómenos que no sean necesariamente la mexicanidad o el cine, pienso por ejemplo en el racismo, elemento que tiene un componente basado en gran medida en prejuicios negativos, o la difusión de los mismos en los modos de presentación de notas periodísticas de reconocidos medios nacionales de comunicación.

Cabe destacar que en cualquier estudio de este tipo siempre hay limitaciones y muchas otras posibilidades para analizar los elementos. Una de las limitaciones que observo es la complejidad y la necesidad de seguir otro método para abordar temas concernientes a la semiótica de la recepción, que, aunque atravesaron varios puntos de esta propuesta, realmente y de manera intencional no se profundizó en ella, pues hacerlo implicaba aplicar otros recursos técnicos, instrumentales y logísticos.

Otro tema en el que no se profundizó, pero me parece muy interesante, es la figura de las mujeres tanto en el cine de Estrada, como su representación estereotípicamente mexicana en otros lugares. Quizás valdría la pena, más adelante incluir estos elementos para otro tipo de análisis.

Es importante también destacar lo que señala Heller referente a los límites de la historicidad y relacionarlos con nuestro tema. La mexicanidad es, desde nuestra postura, un mito; pero el error estaría en desestimar que por su condición mítica carece de génesis, historia y condiciones sociales de reproducción, pues al hacerlo así, dejaríamos de lado muchos aspectos para observar y analizar, como las condiciones de clase y el ejercicio del poder que aquellas clases privilegiadas llevan a cabo para perpetuar sus posiciones.

Seguramente, la identificación que la mayoría de la gente tuvo con personajes de la *Ley de Herodes* fue muy diferente a la identificación que hubo con los personajes de *¡Que viva México!*, porque históricamente estamos en otro momento, con otras condiciones, además de que la historia de vida de cada persona y cada grupo social es cambiante; por ello no es posible asumir que el mexicano, suponiendo que existiera, siempre sea el mismo, porque entonces eso anula un rasgo humano que me parece esencial: la posibilidad del cambio. Debemos pensar en el mexicano como algo cambiante, con condiciones e historia distintas, de otro modo se cae nuevamente en pensar de manera esencialista el asunto, no salir de la idea del mito sin génesis y anular la posibilidad de cambiar, porque si nos movemos bajo la inflexible concepción de que como mexicanos somos así, entonces ya nos hemos ahorrado mucho la fatiga del camino, y no hay posibilidad de un aprendizaje y una posición ética más conscientes.

## Referencias

Amossy, R. y Herschberg, A. (2001 [2010]). *Estereotipos y clichés*. (Trad. Lelia Gándara) Buenos Aires: Eudeba

Antaki, I. (1996). *El pueblo que no quería crecer*. México: Editorial Océano

Barthes, R. (1957 [2010]). *Mitologías*. (Trad. Héctor Schmucler). México: Siglo XXI editores

Bartra, R. (2002 [2019]) *Anatomía del mexicano*. México: Debolsillo

\_\_\_\_\_ (1987 [2020]). *La jaula de la melancolía*. México: Debolsillo

\_\_\_\_\_ (1993[2013]). *Oficio mexicano*. México: Debolsillo

Bbc news mundo. (17 de junio de 2020). Caso Paulette: 5 claves de la desaparición de la niña mexicana hallada muerta en 2010 y cuya historia revive Netflix. *Bbc news mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53069518>

Belmonte, C. (2016 enero-junio). El cine de la comedia ranchera durante el socialismo a la "mexicana". *Colegio de San Luis*. 7 (11), pp. 176-205. <https://www.scielo.org.mx/pdf/rcsl/v6n11/1665-899X-rcsl-6-11-00176.pdf>

Bonfil, G. (1987, [2019]). *México profundo: Una civilización negada*. México: Fondo de cultura económica

Bourdieu (1980 [2007]). *El sentido práctico*. Argentina: Siglo XXI Editores Argentina S. A.

Brading, D. (1973[2020]). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Ediciones Era

Brender, S. (2003). *Greasers and Gringos. Latinos, Law and the American Imagination*. New York: New York University Press

Brenner, A. (1929). *Idols Behind Altars*. Harcourt, Brace and Company: New York  
<https://archive.org/details/idolsbeltar00bren/mode/2up?view=theater>

Carillo, P. (17 de junio de 2015). ¡Echaron a andar La Caja China! *Milenio*.  
<https://www.milenio.com/opinion/pablo-cesar-carrillo/reporte-de-inteligencia/echaron-a-andar-la-caja-china>

Casamadrid, F. (2015). *Identidades y discursos en el cine de oro mexicano*. [tesis de maestría]. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Facultad de letras.  
[http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/jspui/bitstream/DGB\\_UMICH/134/3/FL-M-2015-0963.pdf](http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/jspui/bitstream/DGB_UMICH/134/3/FL-M-2015-0963.pdf)

Cegarra, J. (2012, enero). Fundamentos Teórico-Epistemológicos de los Imaginarios Sociales. *Cinta Moebio*, 43, 1-13. <https://www.scielo.cl/pdf/cmoebio/n43/art01.pdf>

Centro virtual Cervantes (s.f.). *Arrieros somos y en el camino nos encontramos*.  
<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58251&Lng=0>

Ciuk, P. et al. (2020). Estrada Rodríguez, Luis. En *Diccionario de directores del cine mexicano*. Recuperado el 15 de enero, 2023 en  
<https://diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/estrada-rodriguez-luis/>

Dávalos, F. Y Ciuk, P. (18 de junio de 2015). *Historia del cine mexicano*. Ibermedia digital. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-mexicano/>

De los Reyes, A. (1987 [2011]). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas

\_\_\_\_\_ (marzo-mayo, 2001). El nacimiento de ¡Que viva México! de Serguei Eisenstein: conjeturas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 23 (78), 149-173. <https://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v23n78/v23n78a10.pdf>

Díaz-Guerrero, G. (2006). *Psicología del mexicano. Descubrimiento de la etnopsicología*. México: Trillas

\_\_\_\_\_ (2013). *Psicología del mexicano 2. Bajo las garras de la cultura*. México: Trillas

Díaz, R. (4 de mayo del 2023). *Quién fue Jesús Malverde y por qué lo celebran el 3 de mayo en Culiacán*. Infobae Recuperado de <https://www.infobae.com/mexico/2023/05/04/quien-fue-jesus-malverde-y-por-que-lo-celebran-el-3-de-mayo-en-culiacan/>

Dussel, E. (2007). *Política de la Liberación. Historia mundial y crítica*. España: Trotta

Eagleton, T. (1995 [1997]). *Ideología. Una introducción* (Trad. Jorge Vigil Rubio) España: Paidós.

Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones era  
\_\_\_\_\_ (2010 [2016]). *Modernidad y blanquitud*. México: Era

Estrada, E. (17 de marzo del 2020). Lo mejor del cine mexicano en los últimos 10 años. *Código: arte, arquitectura y diseño*. <https://revistacodigo.com/el-cine-mexicano-decada/>

García, C. (2010). La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo. *Cine, identidades e Historia en América Latina desde la democratización*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/58346>

García, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: ediciones mapa

García, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen

Giménez, G. (2007 [2016]). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Guadalajara: ITESO; Universidad de Guadalajara; Jalapa: Universidad Veracruzana; México: Secretaría de Cultura: Universidad Iberoamericana.

Goffman, E. (1963 [2021]). *Estigma. La identidad deteriorada*. (Trad. Leonor Guinsberg) Buenos Aires: Amorrortu

Heller, A. (1972 [1985]). *Historia y vida cotidiana. Aportación a la sociología socialista*. México: Editorial Grijalbo s. a.

\_\_\_\_\_ (1977 [1998]). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Romanyà/Valls s.a.

Hobsbawm, E., Terence, R. (1983). *La invención de la tradición*. [Trad. Omar Rodríguez Estellar] Libros de historia

Iónica. (10 de octubre de 2016). 8 momentos del cine mexicano de 2000 a 2010. *Iónica pensamiento filmico*. <https://revistaiconica.com/cine-mexicano-2000/>

Lafaye, J. (1974[2015]). *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. México: Fondo de cultura económica

Lakoff y Johnson (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. España: Cátedra

Lomnitz, C. (1995). *Las salidas del laberinto*. México: Grupo Editorial Planeta

Madrid, J. (16 de Junio del 2019). Cine De 'American Beauty' a 'El club de la lucha': 1999, el último año prodigioso del cine. *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g28388822/mejores-peliculas-ano-1999/>

Marcus, D. (1958[2004]). *Happy Days and Wonder Years. The fifties and the sixties in contemporary cultural politics*. USA: Rutgers University Press. [https://books.google.com.mx/books?id=YwYU42OHxVUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=YwYU42OHxVUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Milenio digital. (31 de octubre del 2022). El Catrín: ¿Cuál es el origen del popular personaje de Día de Muertos? *Milenio*. <https://www.milenio.com/cultura/cual-es-el-origen-del-catrin>

Millán, V. (2005). *La identidad cultural chicana desde la mirada de cine estadounidense, mexicano y chicano*. [Tesis de Licenciatura Facultad de estudios superiores Acatlán] Repositorio Institucional- Universidad Nacional Autónoma de México. [https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-identidad-cultural-chicana-desde-la-mirada-del-cine-estadounidense-mexicano-y-chicano-248868?c=pQ8wXB&d=false&q=la\\_.identidad\\_.chicana&i=1&v=0&t=search\\_0&as=0](https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-identidad-cultural-chicana-desde-la-mirada-del-cine-estadounidense-mexicano-y-chicano-248868?c=pQ8wXB&d=false&q=la_.identidad_.chicana&i=1&v=0&t=search_0&as=0)

Mitelhouse, M. (marzo-abril 2015). Lo imperfecto de la dictadura perfecta. *Estudios de comunicación y política*. 35, 189-192. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/607/603>

Monsiváis, C. (2010). *La cultura mexicana en el siglo XX*. El Colegio de México.

\_\_\_\_\_ (1993). *Rostros del cine mexicano*. México: Américo arte editores

Nájar, A.. (22 de agosto de 2014). México: el hombre que disolvió en ácido a 300 personas. *Bbc news mundo*. [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/08/140821\\_mexico\\_desaparecidos\\_pozolero\\_a\\_n#:~:text=Junto%20con%20otros%20j%C3%B3venes%20se,ma%C3%ADz%20y%20carne%20de%20cerdo](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/08/140821_mexico_desaparecidos_pozolero_a_n#:~:text=Junto%20con%20otros%20j%C3%B3venes%20se,ma%C3%ADz%20y%20carne%20de%20cerdo)

O 'Gorman, E. (1958[1995]). *La invención de América*. México: Fondo de cultura económica

Ortiz, C. (18 de febrero de 2020). "La ley de Herodes": La película que aguantó sobornos y presiones *El universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/la-ley-de-herodes-la-pelicula-que-aguanto-sobornos-y-presiones/>

Paz, O. (1950[2011]). *EL laberinto de la soledad*. México: Fondo de cultura económica

Peñalosa, J. (1972). *El mexicano y los 7 pecados capitales*. México: Ediciones paulinas

Peguero, R., (21 de diciembre de 1998). La ley de Herodes, una fábula sobre el poder y nada más: Luis Estrada *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/1998/12/21/cul-cine.html>

Pérez, R. (1994, ed 2007). Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940. En Blancarte, R. *Cultura e identidad nacional* (2 ed.) pp. 516-577. México: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Portilla, J. (1966[2003]). *Fenomenología del relajo*. México: Fondo de Cultura Económica

Ramírez, T. (2022). *El nihilismo mexicano*. México: Bonilla Artigas

Ramos, S. (1934[2004]). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Colección austral

Real Academia española (s.f.). Estereotipo. En el *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 20 de diciembre, 2022, en <https://www.rae.es/desen/estereotipo>

Regeneración (8 de junio del 2018). Sugiere priista votar 'con la mgre de sus codos' por AMLO. *Regeneración: medio de información libre e independiente*. <https://regeneracion.mx/sugiere-priista-votar-con-la-mugre-de-sus-codos-por-amlo/>

Reyes, L. (1998). Prejuicio, estereotipo y discriminación hacia los indígenas en México. *Anuario 1997 del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*, 179-197.  
<https://repositorio.cesmecha.mx/handle/11595/770?show=full>

Rodrigues, A., Assmar, E., y Jablonski, B., (2002 [2008]). *Psicología social*. México: Trillas

Rodríguez y Méndez, M. (febrero, 2009). Un acercamiento a las experiencias estéticas de Sergei Eisenstein en México frente a los imaginarios nacionales mexicanos. *Revista Latente*, 6, pp. 133-146  
<https://web.archive.org/web/20160811011335/http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LATENTE/6%20-%202008/17%20Rodriguez.pdf>

Sánchez, E. (2019). *Delito y corrupción en el análisis cinematográfico de Luis Estrada*. [Tesis de Licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3456884>

Silva, J. (2011). La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*, 7 (13), 7-30  
[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-11912011000100002](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912011000100002)

Solórzano, A. (2006). *La ley de Herodes: un retrato del poder en México*. [tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/108964>

Universidad de Guadalajara. (2 de noviembre del 2009). Los milagros de la niña blanca. *Gaceta UdeG*. Universidad de Guadalajara. <http://www.gaceta.udg.mx/los-milagros-de-la-nina-blanca/>

Uranga, E. (1952 [2013]). *Análisis del ser del mexicano y otros escritos sobre la filosofía del mexicano* (1949-1952). Bonilla artigas editores: México

Vargas, D. (Enero-Diciembre, 2016). Profecía autocumplida o los tiempos de verdad. *Desde el jardín de Freud*. 16, 63-75. <https://doi.org/10.15446/djf.n16.58154>

Vasconcelos, J. (1925[2019]). *La raza cósmica*. México: Porrúa

Villoro, L. (1950 [2013]). *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Fondo de cultura económica. El colegio de México

Villoro, L. (1953[2019]). *El proceso ideológico de la Revolución de independencia*. México: Fondo de cultura económica

Villoro, L. (1982 [2019]). *Creer, saber, conocer*. México: Siglo XXI editores

Vieyra, J. (2016). El problema del ser del mexicano. *Devenires* 7 (4), 51-100. <https://publicaciones.umich.mx/revistas/devenires/ojs/article/view/561/442>

## Filmografía:

AZTECAFILM CINE-MVNDIAL (27 de diciembre de 2020). *Allá en el Rancho Grande de 1936* [archivo de video] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=GaPujKQwDFo>

Canal MarginalCuriosidades (14 de abril de 2016). *¡Que Viva México! Película de Eisenstein. 1932.* [archivo de video]. YouTube [https://www.youtube.com/watch?v=O7ekeFA\\_ecg](https://www.youtube.com/watch?v=O7ekeFA_ecg)

Canal Mosfilm (15 de octubre de 2021). *Que vida México| PELÍCULA COMPLETA | por Serguéi Eisenstein* [archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5rknic8PmWI&t=716s>

EL PAÍS (19 de marzo de 2023). *Luis Estrada analiza una escena de su nueva película '¡Que viva México!'* | EL PAÍS [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=AlxMKyII4YA>

Estrada, L.(Director). (1999) *La ley de Herodes*. [Película]. Bandidos Films.

\_\_\_\_\_ (Director). (2006). *Un mundo Maravilloso* [Película]. Bandidos Films, Altavista Films, IMCINE

\_\_\_\_\_ (Director). (2010). *El infierno* [Película]. Bandidos Films.

\_\_\_\_\_ (Director). (2014). *La dictadura perfecta*. [Película]. Bandidos Films, Eficine 226, IMCINE

\_\_\_\_\_ (Director). (2023). *¡Que viva México!* [Película]. Bandidos Films.

Milenio. (13 de diciembre de 2011). “*No soy la señora de la casa*”: EPN. [archivo de video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=6X3cOxArh8A>

MusiCanal. (22 de octubre de 2021). Ramones de Nuevo León- Mexicoamericano [Video Letra]. [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=iUuwB8eQgq4>

Vezer. (12 de diciembre de 2020). *¿Por qué MÉXICO sale en amarillo en las películas?* [archivo de video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=CR1JwCY1c54>

### **Anexos: Dos ejemplos de análisis del discurso cinematográfico de la época de oro**

### Allá en el rancho grande (1936). La representación de la mexicanidad en la comedia ranchera

Para ejemplificar las imágenes estereotípicas sobre la mexicanidad, he recurrido al ejemplo del cine de oro, específicamente a la película *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, ya que ha sido uno de los fenómenos más estudiados como productor de imaginarios sociales<sup>29</sup>. Aurelio de los Reyes menciona varios ejemplos de películas de la época dorada del cine mexicano, en los que la sociedad mexicana es representada en épocas anteriores y muchas veces idealizada; menciona por ejemplo cómo después del gran éxito que tuvo la película *Allá en el rancho grande*<sup>30</sup> (1936), hubo una fórmula de repetición de elementos costumbristas —en escenografías, vestuarios, formas de hablar, etc— pero que se percibían artificiales en algunas películas posteriores. (1987, pp. 159-160).

En esta representación filmica “del mexicano” o de “lo mexicano” se echa mando de ideas estereotípicas, buscando conectar con mayor facilidad con el espectador. Por ejemplo: el nopal, la serpiente, las trenzas, algunas vestimentas tradicionales, muchas veces con el objetivo de desenterrar, visualmente, el pasado glorioso de las antiguas culturas mexicanas, el triunfo revolucionario, o la nostalgia de la época porfirista. En fin, una serie de elementos que en el momento en que se estrenaron tuvieron impacto, pero lo tienen también ahora en los tiempos que vivimos, evidentemente de otro modo, pero excavando en esa memoria colectiva.

Monsiváis profundizó con agudeza en el tema destacando el hecho de cómo dicha manifestación cultural (el cine), es al mismo tiempo un “sistema educativo disimulado” que contribuyó a una reinvención de la identidad nacional. Señala cómo sin necesidad de hacerlo explícito se lanza el siguiente mensaje “si quieres saber cómo eres, no le creas a estos films; si quieres enterarte de cómo crees ser, ve estas películas” (2010, pp. 307-308).

---

<sup>29</sup> El término de imaginario social se le atribuye a Cornelius Castoriadis y hace referencia a una “gramática”, un esquema referencial para interpretar la realidad socialmente legitimada construido intersubjetiva e históricamente determinado. La imaginación es representativa, el imaginario interpretativo” (Cegarra, J., 2012)

<sup>30</sup> Considerada por muchos como la película que inaugura la época dorada del cine mexicano.

En este sentido, la idea de “lo nacional” que ha llegado hasta nuestros días, en parte está mediada por estas representaciones que se hicieron en esta época cinematográfica. Estas figuras que observamos —siguiendo estereotipos y clichés— intentan hablarnos sobre lo que pensamos de nosotros mismos. Seguramente, aunque sea pequeña, al tener conciencia de alguna identificación con algún personaje, podríamos tomar distancia y preguntarnos ¿Es que somos o fuimos realmente así?. “[...]si la Revolución nos enseñó a mirarnos a nosotros mismos, conviene detallar quiénes somos, es decir, cómo nos acepta, escencializa y distorsiona el cine. La cámara, según propios y extraños, se adentra en las interioridades de la nación” (2010, p. 319)

El cine de la época dorada se ha convertido en un referente importante de la cultura mexicana, tanto al interior de esta, es decir, la lectura y manera de vivirlo dentro de la sociedad mexicana, como la percepción que de ella existe al exterior. Pensemos, por ejemplo, la importancia que tuvo el cine para la difusión de la imagen del charro, el uso del sombrero, etc, los temas rancheros, los temas revolucionarios, que ahora son una parte muy implícita en nuestra cultura.

Decíamos que *Allá en el Rancho grande* (1936) es para muchos para muchos, la película que inaugura la llamada época de oro en el cine mexicano, e influirá mucho en la estilística y narrativa de este periodo cinematográfico. La dirección se lleva a cargo de Fernando de Fuentes<sup>31</sup>, con las actuaciones principales de Tito Guízar y Esther Fernández. Observaremos que hay referencias en el modo de hablar, el vestuario, los distintos roles, las maneras de relacionarse, etc, que dan datos interesantes de cómo se mostraban a los “mexicanos”, sus costumbres y tradiciones, etc.

La película empieza con la presentación estelar del cantante Tito Guízar, mientras al fondo podemos ver un nopal, una guitarra y el emblemático sombrero de charro. También presentan las canciones principales, entre ellas la homónima al nombre de la película *Allá en*

---

<sup>31</sup> Hay una versión posterior, de 1949, también dirigido por Fernando de Fuentes y con la actuación de Jorge Negrete y Lilia del Valle. Sin embargo, para este periodo el cine mexicano ya se había posicionado a nivel mundial de manera importante, a diferencia de sus comienzos en 1936, con la versión que analizamos aquí.

*el rancho grande*—famosa canción popular de autoría anónima— y la *Canción Mixteca* del compositor José López Álvarez, entre otras.

El filme está ambientado en una hacienda llamada “Rancho Grande” en 1922, observamos las actividades y trabajos en el campo, como el arreo de vacas, así como un grupo de hombres que regresan de arar el campo, mientras su patrón, don Rosendo, los observa y les espera.<sup>32</sup> Don Rosendo le está enseñando a su hijo que cuando quede a cargo de sus tierras debe seguir tratando amablemente a sus trabajadores.



Fotograma 1. *Allá en el rancho grande* (1936). Fernando de Fuentes. Don Rosendo y su hijo Felipe.

En la siguiente escena, observamos a una mujer con trenzas y rebozo, que espera a su pareja que va cargando la ropa que ella ha planchado, y viene a toda prisa en burro. La pareja tiene una discusión porque don Florentino ha regresado en estado de ebriedad. Hasta aquí observamos elementos interesantes, por un lado, la ambientación rural, la relación entre los hacendados y los trabajadores, la vestimenta, es decir, los grandes sombreros, el moño que se asocia al traje de charro, las trenzas y el rebozo en el caso de la mujer. También es de destacarse el modo de hablar, como las sustituciones de la *i* por la *e*, como mismo en la palabra mismo, o a la inversa le la *e* por la *i*, “andili”, buscando imitar el modo de hablar rural.

---

<sup>32</sup> Observamos la vestimenta distinta entre el patrón y sus trabajadores, ellos portan sombreros de paja y calzón de manta, y el patrón con un traje de charro más ornamentado y vistoso.

Después, uno de los personajes principales, José Francisco (todavía niño en este momento de la película), llega corriendo a buscar a la mujer, Doña Ángela quien es su madrina, para avisarle que, en *Rancho Chico*, su mamá está a punto de fallecer y necesita de su ayuda. Al saber la noticia la mujer le pide permiso a su patrón para ir a asistir a su comadre, además de que le pide prestado transporte y dinero para los gastos para el entierro. Doña Ángela llega corriendo a informarle a su pareja, que se está muriendo su comadre Marcelina y se van a asistir. Hay que tener presente durante esta descripción, que el tono de la película es cómico, de hecho, se podría catalogar como *comedia ranchera*.<sup>33</sup>

Al morir su madre, José Francisco (el personaje principal), y su hermana Eulalia, por petición de su madre, quedan a cargo de su madrina doña Ángela, sin embargo, no solo ellos dos, sino también la ahijada de doña Marcelina, la niña Cruz, quien desde hace tiempo ha estado a su cargo, y no puede morir con el pendiente de dejarla desprotegida. Muy a su pesar doña Ángela acepta también cuidar de ella.

Es importante destacar, que, aunque en la película está sucediendo una tragedia, todo el tiempo conserva su toque de comedia, por ejemplo, la exagerada actuación de doña Marcelina antes de morir haciendo una petición más antes de cerrar los ojos. Y, ante la tragedia, también los compadres se mantienen siempre en una actitud cómica contestando “pos ya que”, ante tanta petición.

---

<sup>33</sup> La comedia ranchera fue un género muy popular durante la época del cine de oro cargado de iconografía nacionalista como el charro y la china poblana. “se convertirían en los westerns mexicanos en el momento en que el presidente Cárdenas implementaba su proyecto de ‘socialismo a la mexicana’” (Belmonte, 2016, p. 176)



Fotograma 2. *Allá en el rancho grande* (1936). Fernando de Fuentes. Doña Ángela y don Florentino

Una vez a cargo de doña Ángela, los niños se ponen sus mejores ropas para ir a ser presentados a don Rosendo —el patrón—, sin embargo, ya desde este momento observamos que el trato hacia Cruz por parte de doña Ángela es bastante hostil, y la tiene todo el tiempo realizando tareas de la casa, ya que la niña “no es nada de ella”. Ya desde esta edad se muestra la conexión entre José Francisco y Cruz, quienes más adelante protagonizarán la historia amorosa de la cinta.

Después de llegar a su casa en estado de ebriedad —promesa que no pudo cumplir a doña Marcelina— don Florentino encuentra a “Crucita”, como le dice él, en el piso teniendo un ataque de asma, luego de ayudarla a calmarse, se quedan platicando, y desde ahí se ve que forjan una relación cercana. Mientras eso sucede, el patrón—don Rosendo— está conociendo a Eulalia y José Francisco. Don Rosendo le dice a Eulalia “Vaya vaya, mira que colores tan hermosos traes de *Rancho Chico*, morena pero bonita” (1936, min. 12:46). Es interesante esta expresión, es decir, a pesar de su defecto (ser morena) la niña es bonita. Observamos en esta frase el prejuicio de que ser moreno tiene algo negativo. Estas expresiones que asocian la belleza a la piel clara y el defecto a la piel morena, la veremos en muchos ejemplos de cine de la época, pero también en expresiones cotidianas. ¿Cuántas veces no hemos escuchado a la gente al referirse a un bebé que es bonito porque esta güerito o tiene los ojos de color? O decir “aunque está morenito está bonito”. Por eso es llamativo escuchar este tipo de

expresiones en el cine, que permiten sostener la idea de cómo ciertas propuestas cinematográficas son un moldeador y reproductor de ideologías.

Enseguida se presenta José Francisco diciendo que está para servirle a su patrón — don Rosendo—, después de Dios, por supuesto. Estas frases estereotípicas las llegamos a escuchar en muchas representaciones de la época “Para servirle a usted después de a Dios” o “Para servirle a usted y a Dios”, porque pareciera que, en México, sólo estaba Dios antes que el patrón, o por lo menos, así vemos representadas en la pantalla grande a personajes de clase baja.

Después de presentarle a los niños, doña Ángela le dice a don Rosendo “Dios se lo pague patrón y la virgen santísima de Guadalupe lo tome en cuenta” (1936, min. 13.41), después de que le dice que pida doble ración de maíz para comer. Estas expresiones también serán frecuentes, sobre todo la presencia de la figura de la virgen de Guadalupe.



Fotograma 3. *Allá en el rancho grande* (1936). Fernando de Fuentes. Doña Ángela presentando a José Francisco y Eulalia a Don Rosendo y su hijo Felipe.

Algo muy interesante: mientras Crucita y Don Florentino platican, él le está diciendo que aprenda a reírse como él de todo, ya que la niña está muy triste al sentir el rechazo y la explotación en las tareas del hogar por parte de doña Ángela. La niña le dice que ha escuchado que a él “de al tiro no le gusta trabajar” y él le contesta —“Shhht no pronuncies esa palabra

reaccionaria, yo soy comunista, igualdad social. ¿Los ricos no trabajan, no?, pues yo tampoco” (1936, min. 14.40). Llama la atención de esta frase lo siguiente: se está planteando una idea tendenciosa sobre el comunismo, que implica no trabajar, que se estire la mano y que le den, una especie de populismo y que puede, de manera posterior, conectarse con ideas de un comunismo asociado a lo naco, a lo chairó y lo huevón. Recordemos que, en 1936, ya teníamos de presidente a Lázaro Cárdenas, y en efecto los medios de comunicación y el cine, funcionaron como un dispositivo ideológico. Menciona Belmonte que

La cultura participó en el proyecto de modelado de la nación moderna: los medios de masas, las conmemoraciones oficiales, los monumentos, los rituales civiles, a la fotografía, las artes plásticas y la música contribuyeron al proceso de definición del imaginario nacional mediante el cual comenzó a fusionarse una serie de estereotipos alrededor de las nociones de lo mexicano. (2016, p. 181)

Es importante tener presente la función social que tuvo el cine en este momento, porque eso nos permite considerarlo al analizar el discurso tanto social como visual.

Después observamos que Felipe y José Francisco fomentan una amistad que durará varios años, pues mientras juegan a que uno es el patrón y otro el caporal, tenemos en la cinta un salto de tiempo (a 1936), en donde efectivamente ahora Felipe es el patrón y José Francisco el caporal.

Algo sumamente importante a tomar en cuenta de este filme, y en general de la comedia ranchera, es que quedarán muy de lado las temáticas sociales —sobre todo aquellas conflictivas— que recién había ocurrido (Revolución Mexicana), o se representarán de manera muy idealizada. “Las películas rancheras evocan este mundo rural idílico y sin fracturas ni sociales ni morales. Un macrocosmos donde todos los acontecimientos derivados del quehacer de la hacienda se viven en respuesta unísona por parte de la comunidad” (Días López en Belmonte 2016, p.180). Por otro lado, en particular en esta película, toda la trama queda subsumida a la historia de amor entre José Francisco y Cruz.

Al crecer Cruz, se ha vuelto una mujer guapa y con muchos pretendientes en la hacienda, quienes suelen llevarle tradicionales serenatas a su balcón, pero ella mantiene en secreto una relación con José Francisco, de quien está perdidamente enamorada.



Fotograma 4. *Allá en el rancho grande* (1936). Fernando de Fuentes. Cruz y José Francisco

La tensión principal entre los personajes sucede cuando Felipe (el patrón), es cautivado por los encantos de Cruz, y doña Ángela ante su desesperación por conseguir dinero para buscar un buen marido para Eulalia, termina vendiendo a Cruz al patrón por 100 pesos. Al enterarse de eso, un enfurecido José Francisco confronta al amigo por quien dio la vida anteriormente en una pelea de gallos. Sin embargo, éste le revela, que al enterarse que Cruz estaba enamorada de José Francisco, a quien por su amistad le debe toda su lealtad, decidió no ponerle un dedo encima, aunque lo había deseado. La reputación de Cruz en el pueblo estaba muy lastimada por este acontecimiento, pues dos sujetos la vieron salir de noche de los aposentos de Felipe y habían corrido el rumor por toda la hacienda, hasta que el patrón desmintió la situación.



Fotograma 5. *Allá en el rancho grande* (1936). Fernando de Fuentes. Presentación musical y de baile previo a la pelea de gallos

Después de este embrollo tenemos un final feliz, lleno de canciones rancheras, caballos, sombreros, peleas de gallos y las relaciones entre patrones y sus trabajadores muy cordiales y amistosas. A través de estas representaciones y lo que ello implica, Silva sostiene la idea de una colonización del imaginario social y se pregunta

¿Cuáles son esos imaginarios que se confunden en la pantalla y se cristalizan en nuestras mentes? Tanto en *Enamorada*<sup>34</sup> como *Allá en el Rancho Grande* se construye un imaginario basado en lo rural. Lo nacional y lo popular están fijado por un conjunto de signos que tienen su anclaje en una serie de campos simbólicos: el de los espacios sociales (la hacienda, la cantina, la aldea, la iglesia), el de las prácticas culturales (las carreras de caballo, las peleas de gallos, las serenatas, los matrimonios, etc.), el de los sistemas simbólicos (el arte, la religión, la lengua), y el de los personajes (el caporal, el borracho, el hacendado, el charro, la dama de sociedad, el peón, las soldaderas, el revolucionario, el sacerdote, etc.). Cada uno de estos campos viene a configurar una visión particular que necesariamente excluye otras prácticas culturales y otros espacios sociales (Silva, 2011, p. 24)

<sup>34</sup> Película de 1946 con las actuaciones estelares de María Feliz y Pedro Armendáriz.

Observamos en este ejemplo de comedia ranchera, una representación muy particular de un pueblo mexicano, ubicado en algún lugar donde las relaciones entre patrones y trabajadores son cordiales e idealizadas, donde el amor y la verdad al final siempre triunfan, donde las vestimentas “típicas” se hacen presentes en todo el filme. Cabe hacerse la pregunta sobre ¿qué tanto ha influido esta imagen de México y lo mexicano de ese tiempo sobre nuestra idea actual de ello? Es una pregunta que puede contestarse con aquello que hemos observado de Estrada, pero que será interesante también contrastar con las propuestas de otros directores mexicanos de la actualidad.

### ¡Que viva México! de Serguéi Eisenstein. Una narrativa desde una perspectiva extranjera

Atendiendo a los ejemplos de la representación de la mexicanidad en el cine, se incluye el análisis de una película que fue muy relevante para la época, y que, aunque fue realizada por un extranjero, ha tenido permeadas también perspectivas de otros artistas y pensadores mexicanos, así como su visión de lo mexicano.

La influencia que la obra *¡Que viva México!* de Eisenstein tuvo en la difusión de imágenes e ideas sobre la mexicanidad es innegable. Es necesario detenernos en la historia de dicho filme y los datos de su creador para tener un panorama más amplio de su producción y que esto permita, posteriormente, profundizar en el contenido y forma de la obra, así como su juicio estético.

Nacido en la ciudad de Riga, en el antiguo Imperio Ruso en 1898, Eisenstein tuvo su formación en teatro e interés por la filosofía y la psicología, elementos que influenciaron su producción cinematográfica. (Rodríguez y Méndez, 2009, p. 134). Destacan principalmente sus filmes *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928), e *Iván el terrible* (filmada en tres partes, desde 1943 y quedando inconclusa la tercera parte). Dentro de sus obras que quedaron inconclusas figura la que se analiza en el presente anexo.

En la película que se analiza a continuación se observa cómo el director logra también incluir categorías estéticas sobre lo mexicano, sobre todo en el apartado titulado *Maguey* y en el *Epílogo*, dedicado al día de muertos.

Hay varios elementos que hay que tomar en cuenta antes de realizar el análisis del contenido y forma de la obra. Primero: es una obra que no fue finalizada por Eisenstein, ya que durante su filmación hubo varios problemas que obstaculizaron la conclusión de dicho trabajo, entonces, la versión que llega hasta nuestros días es la que editó Grigori Alexandrov, su asistente de dirección, tratando de ser fiel a su idea basándose en sus notas, bocetos y la cercanía y el diálogo que tuvo con el director.

Segundo, algunos autores mencionan que Eisenstein y sus compañeros fueron invitados a Hollywood para asistir a un curso sobre cine sonoro, estando allá Diego Rivera y Upton Sinclair, le propusieron realizar una película sobre México. Arribaron a México el 5 de diciembre de 1930 con la finalidad de realizar dicho filme sobre la cultura mexicana (tradiciones, costumbres, monumentos, vida cotidiana, etc.). Tercero, también se menciona que previo a su llegada a México, el contacto que Eisenstein tuvo con personalidades como Diego Rivera fue esencial en la producción de su película, puesto que por medio de él y otros artistas tuvo varias referencias y anécdotas sobre el país. (De los Reyes, 2001, p. 161 y Rodríguez y Méndez, 2009, p. 135).

Este contacto con personajes como Diego Rivera me parece sumamente interesante, puesto que alrededor del grupo de artistas mexicanos de la época había todo un discurso de reconstrucción nacional posterior a la revolución, elementos que vemos reflejados por ejemplo en el movimiento muralista; buscando una recuperación del pasado prehispánico y la consideración del indigenismo. Estas ideas de algún modo se verán reflejadas en el filme que es motivo del presente análisis.

El recorrido del cineasta en el país no fue fortuito. De la mano de Diego Rivera, Frida Kahlo, Pablo O'Higgins, Manuel y Lola Álvarez Bravo, entre otros, Eisenstein se insertó en un México básicamente marcado por la huella indigenista

de los anteriores, donde primaron las visitas a aquellos lugares ‘míticos’ de la antigua Tenochtitlán y que se verán reflejados en su filme. (2009, p. 136)

Otro elemento que consideran De los Reyes y la autora Rodríguez y Méndez es la importancia que tuvo en la cinta el libro de Anita Brenner *Idols behind altars*, con fotografías de Tina Modotti y Edward Weston, libro que leyó durante su viaje a México y del que se nota una importante influencia. (2001, p.165: 2009, p. 137). Dividido en tres apartados el libro de Brenner muestra elementos de la tradición como el pasado prehispánico, la virgen de Guadalupe, el sindicato de pintores y escultores destacando artistas como David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco (Brenner, 1929).

Es importante tener esta referencia sobre la obra de Brenner, ya que observaremos algunas similitudes entre algunos de los capítulos de su libro y las diferentes secciones en que se divide la película. Con esto no habrá que asumir que la intención de Eisenstein era realizar una versión visual del libro de Anita Brenner, simplemente considerar que había referencias de la cultura mexicana antes de estar por primera vez aquí, y existía toda una visión entre el mundo de intelectuales y artistas mexicanos con los que tuvo contacto, así como diferentes situaciones políticas y de contexto que atravesaron la obra. Por ejemplo, el hecho de no haber podido filmar la sección *Soldadera* que tenían prevista sobre la Revolución Mexicana, porque aparentemente el presupuesto se terminó.

De los Reyes (2009), menciona que Eisenstein tuvo un interés por la cultura mexicana por algunas revistas con las que tuvo contacto (*Berliner Illustrierte*, *Kölnische Illustrierte Zeitung*, *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, *Hamburger Illustrierte*), especialmente en una de ellas se publicaron fotos sobre el Día de Muertos que impactaron al autor y reforzaron su interés por México. (p. 151 y p. 154)

El proyecto sería financiado por la empresa “Mexican Film Trust” que en ese momento dirigía Upton Sinclair y serían destinados veinticinco mil dólares proponiendo que se finalizaran las filmaciones en un plazo de cuatro meses (2009, p. 136). Más adelante veremos que tanto el tiempo como las cifras fueron aumentando, así como diversas situaciones que obstaculizaron la conclusión del trabajo, de modo que su estreno en Rusia se

dio hasta 1979. Otro dato importante para destacar es que como fotógrafo asistente participó Gabriel Figueroa en los inicios de su carrera, antes de su destacada participación en *Allá en el rancho grande* en su primera versión de 1936. Será algo muy frecuente observar que los grandes directores y fotógrafos de la época dorada del cine mexicano, llegaron a tener parte de su formación en Hollywood o algunos como el caso de Gabriel Figueroa con directores extranjeros.

La película empieza con una narración del codirector Grigori Alexandrov sobre cómo llegaron a México, mencionando que fue a partir de la fama que Eisenstein había tenido sobre todo después de su estreno del *Acorazado Potemkin* (1925), por ello fueron invitados por Hollywood, y posteriormente hay con ayuda y contacto de Upton Sinclair se propuso realizar una película sobre México. Antes de realizar la película sobre dicho país, los cineastas consideraban importante estudiarlo para poder comprenderlo mejor. Menciona Alexandrov que estaban maravillados con el país y les sorprendía cómo con sólo moverse unos pocos kilómetros parecía que viajaban de una época a otra. Mientras Alexandrov va haciendo esta narración, se van presentando varias fotografías sobre los trabajos de grabación realizados en México, así como los personajes que conocieron, las diferentes locaciones, aportando material sumamente valioso para la comprensión de la película.

Otra de los datos importantes que se mencionan al principio del filme es la importancia que tuvieron Rivera, Siqueiros y Orozco, entre otros, para el conocimiento del país. La intención de Eisenstein era contar la historia trágica de México, pero sin que ella fuera actuada, es decir, una película de tipo documental. Alexandrov menciona que, a pesar de tener mucho material filmado, todavía no habían montado por completo la película cuando tuvieron que regresar a Rusia, gran parte de ese material se retuvo en Hollywood, fue destinado al Museo de Arte Moderno de Nueva York, y hasta mucho tiempo después fue trasladado a Rusia. Por ello se puede entender que, aunque las tomas estaban más o menos listas desde 1932, que es de la fecha que data una primera versión, fue hasta 1979 que realmente se logró estrenar en dicho país.

El asunto central de lo que va narrando Alexandrov es que una vez que se recuperó el material Eisenstein ya no vivía para lograr finalizar la película, por ello la versión que ha llegado a nuestros días es este rescate que realiza el codirector siguiendo ideas, notas, artículos y diseños, tratando de ser lo más fiel posible a la idea original. Pero es franco al decir que no se sabe cómo la habría montado realmente Eisenstein.

El primer episodio es el *Prólogo*, al inicio se pueden observar escenas sobre monumentos prehispánicos, mientras hay una voz en off que va relatando la conexión de nuestro tiempo— tanto de mediados del siglo XX, coexistiendo con el narrador, como del siglo XXI para quienes vemos en el momento el filme—con el pasado. En el *prólogo* se enfatiza la relación que tiene el hombre con su pasado, y cómo este tiene un lugar central en el presente.



Fotograma 1. Recuperado del *prólogo* de la versión rusa.

Desde el *prólogo* ya se empieza a tocar el tema de la muerte, que atravesará prácticamente todo el documental, y que, como se mencionaba previamente, era un tema que a Eisenstein le había fascinado. Se observan las imágenes de un ritual funerario, varios hombres en calzón de manta llevan sobre sus hombros una caja fúnebre. Desde estas primeras imágenes se refleja una cercanía del pueblo mexicano con la muerte, que se observa también en su representación plástica, en contraste con la naturaleza; su vitalidad y movimiento, una vez que el hombre se ha ido, la naturaleza sigue su curso. Estas escenas de la naturaleza conectan con Tehuantepec, que será el lugar donde se lleva a cabo la siguiente historia: *Sandunga*.

Tehuantepec es descrito como un lugar donde pareciera haberse detenido el tiempo, una especie de jardín del Edén, con su desnudez y su infancia. Observamos a una mujer sobre una canoa remando al compás de la canción tradicional “sandunga”, característica de la zona del istmo de Tehuantepec. Vemos escenas de varios animales, representando esa parte más primitiva del ser humano, y alrededor de este escenario se desarrolla la historia de una pareja: Concepción y Abundio.

Concepción es una mujer que destaca por su belleza, sueña con completar su dote (un collar de oro) para poder casarse. En el guion se menciona cómo es la mujer la que elige al marido y lo lleva a la nueva casa, descrito como un matriarcado, ya que, las mujeres de la zona empiezan a trabajar desde pequeñas para comprar sus monedas de oro. Mientras se va haciendo esta descripción, se observan mujeres con su indumentaria tradicional realizando sus labores y vendiendo sus productos. A la protagonista de la historia le hace falta sólo una moneda de oro para completar su dote y poder casarse. Al lograrlo se preparan todos para las festividades de la unión.



Fotograma 2. “Concepción”

La fiesta se realiza en grande, vemos el traje de gala de las tehuanas que tanto fascinaba a Frida Kahlo— y no será fortuita la elección, recordemos que en el grupo que acompañó a Eisenstein a recorrer lugares emblemáticos de México, se encontraba dicha pintora—. Todas las mujeres participan en la elaboración de los alimentos y con su cabeza

cubierta, parecidas a flores por su tocado tan característico, se dirigen a la ceremonia religiosa. El tocado pasa de un uso con apariencia virginal —de hecho, se observa la imagen de una virgen portando el tocado con gran parte de su cabello cubierto—, y una vez que se ha intercambiado la dote las asistentes giran su tocado, dando una apariencia más relajada y libre.



Fotograma 3. Tocado de Tehuanas

Hay una narración sumamente interesante que se puede leer de manera histórica, es decir, pasando de los antiguos pueblos prehispánicos, la vida cotidiana de los pueblos, el periodo de conquista e imposición de la religión, el malestar del pueblo y las diferentes revoluciones. Pero también se puede leer como el ciclo de la vida, desde la infancia hasta la muerte, que será precisamente con lo que cerrará el filme.

En el siguiente bloque titulado *Fiesta*, se observan las festividades en honor a la Virgen de Guadalupe y la narración conecta con el periodo de la conquista. Se enfatiza la imposición de una nueva religión considerando paganas las manifestaciones autóctonas. Las imágenes que se observan mientras continúan la narración en off van mostrando esas hibridaciones entre las culturas prehispánicas y las costumbres que llegaron con los españoles. En estas escenas Eisenstein captó la fuerte religiosidad que se observa en las peregrinaciones, en una fe ferviente con dolor y sacrificio, mientras varios hombres llevan sus manos atadas, y se dirigen cuesta arriba, simbolizando la crucifixión de Cristo. Dentro de esta solemnidad del ritual, también se encuentra la danza, estos contrastes entre lo solemne

y lo festivo serán una constante a lo largo de todo el filme. Eisenstein lanza una pregunta muy profunda en esta secuencia, y es si estas danzas están dirigidas a la Virgen de Guadalupe, o en el fondo son danzas a deidades más antiguas, seguramente aludiendo a la conexión que se ha hecho entre la Virgen y la Coatlicue.

Las siguientes escenas se realizan en la Plaza de Toros de la Condesa, (Rodríguez y Méndez, 2009, p. 136), observamos al personaje principal, David Liceaga, famoso torero de la época, en una corrida de toros, aludiendo nuevamente a la herencia española. Observamos al torero preparando toda su vestimenta típica, y encomendándose a la Virgen antes de su presentación. La plaza estaba llena y el torero fue ovacionado por la multitud. Enseguida vemos las famosas tinajeras de Xochimilco, lugar emblemático en la historia mexicana por haber contribuido en el florecimiento de antiguas culturas aledañas. Sobre una de las tinajas se puede observar a David Liceaga, acompañado de dos hermosas mujeres, todavía en los festejos de su victoria. Las locaciones elegidas por Eisenstein resultan muy atinadas para la narrativa del filme, ya que permiten estar constantemente dialogando entre la tradición y la modernidad, las culturas prehispánicas y la influencia española, la vida y la muerte.



Fotograma 4 *Fiesta*. En la primera imagen vemos la corrida de toros en la Plaza de la Condesa. En la segunda una escena sobre la peregrinación

Es muy interesante cómo el autor pasa de lugares de ensoñación y belleza, a la crueldad, violencia y muerte, y eso lo vemos en la secuencia que conecta el fragmento de *Fiesta* con el de *Maguey*. Ubicado en la época porfirista, dicho apartado del filme resulta uno de los más duro de ver, ya que, la historia que se narra toca temas delicados como la diferencia de clases, el abuso de caciques sobre sus peones, el lugar de la mujer— sobre todo tratándose

de mujeres de baja clase— que son tomadas como objetos por las clases altas—. Al mismo tiempo refleja el hartazgo de las clases bajas, revelándose contra sus patrones, por estos abusos. Específicamente en la historia el personaje principal se revela contra su patrón, porque al presentarle a la mujer con quien pretende desposarse (María) —ya que era exigido que tuviera el visto bueno del patrón—, es raptada y violada por estos sujetos, quienes la mantienen cautiva en una torre. Los peones deciden levantarse en armas para intentar rescatarla, pero el resultado no es el esperado, puesto que son perseguidos por los ayudantes del hacendado, y en la batalla disparan y matan a la hija del Hacendado (interpretada por una Sara García muy joven), quien decide tomar venganza. Finalmente pierden la batalla contra los patrones y sufren una de las muertes más crueles y abusivas: son enterrados vivos quedando solo su cabeza descubierta para así ser pisoteados por los caballos de los vencedores hasta morir. Sin embargo, en los hombres y mujeres que siguen vivos, se observa la bravura y la firmeza en su lucha. Este fragmento refleja la situación en la que se encontraban las clases bajas del país, distando mucho de la idea de la modernidad, recordando incluso las épocas feudales. En este fragmento se percibe la influencia en Eisenstein de los artistas mexicanos con los que tuvo contacto y diálogo, sobre todo por los ideales que varios de ellos tenían en torno a la Revolución Mexicana.



Fotograma 5 *Maguey*: fotograma del lado izquierdo, los peones previos a ser asesinados. Del lado derecho fragmento del mural de José Clemente Orozco: “trinchera”

El apartado que no se incluye en la película pero que Alexandrov menciona, tenía la intención de captar el tema revolucionario y llevaría por nombre *soldadera*. De *soldadera* sólo se mencionan algunas ideas que rescata Alexandrov, de la intención que se tenía de pasar a hablar del México avasallado y atormentado al México que lucha. Por falta de recurso se tuvieron que suspender las grabaciones y regresar a Rusia. La idea era mostrar el México de 1910 y plasmar cómo a partir de la victoria de la Revolución se recuperó la unidad. Esta

perspectiva es muy interesante, porque vendrán reflexiones que al analizar con distancia este movimiento, observan que este asunto de la unión quedará en mero ideal, pero para las fechas de la película todavía existía esta visión.

El *Epílogo* está dedicado al Día de muertos, esa estampa mexicana que había fascinado a Eisenstein antes de llegar a México por todo el material que revisó en diferentes revistas. Se van observando imágenes de carteles y calaveras, para estas fechas el cineasta ya había conocido bastante bien la obra de José Guadalupe Posadas. Observamos un contraste interesante entre el carnaval y la solemnidad ante la muerte. En la narración se menciona que el mexicano no sólo desprecia la muerte, sino que va más allá, puesto que el mexicano se burla de la muerte, las escenas muestran a los niños comerse una muerte dulce (las calaveritas de azúcar y de chocolate). Observamos unas calaveras retirándose una máscara de calavera, es decir, detrás de la máscara de cartón está la muerte, pero no cualquier muerte, Eisenstein se refiere al cadáver de una sociedad superada y detrás de esa máscara está el hijo de la soldadera que verá por fin un México libre.



Fotograma 6 *Epílogo*, Día de muertos

Este filme de Eisenstein permite apreciar una lectura de diferentes facetas de la historia nacional, así como de la vida misma. Desde las antiguas culturas mexicanas hasta

los tiempos modernos, desde el nacimiento de la vida hasta la muerte. A pesar de ser una película en blanco y negro logra transmitir la sensación de lo colorido del país. Eisenstein será todo un referente en el cine nacional, específicamente de los filmes de la época dorada que vendrán después, ya que, a pesar de ser extranjero logró captar una parte medular de la cultura mexicana, permitiendo conocer la historia del país. Después vendrán varios filmes que tocarán estos temas nuevamente, pensemos por ejemplo en *Macario* (1960) a propósito del Día de muertos, o *Vámonos con Pancho Villa* (1936) tocando el tema revolucionario. Al final temas importantes y muy explorados en la época de oro y que incluso, me

Estos dos ejemplos de la Época del cine de Oro, aunque muy diferentes entre sí, se han elegido por la gran influencia que tuvieron en filmes posteriores, tanto en cuestiones estilistas como narrativas. El gran éxito que tuvo *Allá en el Rancho Grande* se siguió buscando durante años posteriores en películas del mismo género, y se siguieron utilizando figuras emblemáticas como la del charro cantante, la vestimenta “tradicional”, el rol de la mujer en apuros que sería rescatada por su enamorado, la mujer dedicada a las labores del hogar, la vida en el campo, entre otros tópicos. Además, funcionaron como ejemplo y punto de partida para el análisis posterior de las películas de Luis Estrada, observando cómo se modificaron estas representaciones sobre lo mexicano, y qué elementos siguen apareciendo luego de varios años y en distinto contexto.