

EL MONUMENTO A LA REVOLUCIÓN EN EL CINE, ALGUNOS MOMENTOS SIGNIFICATIVOS EN LA CONSTRUCCIÓN Y RESISTENCIA A UNA IMAGEN FÍLMICA DEL ESTADO MEXICANO

Álvaro Vázquez Mantecón*

A lo largo del siglo XX la sociedad mexicana vivió un intenso debate sobre la modernidad y la naturaleza del Estado que no sólo ocupó espacios “serios”, como serían los debates políticos y las publicaciones impresas, sino que también se vio reflejado en los medios masivos de comunicación. En el presente trabajo pretendo revisar la manera en la que la industria cinematográfica vio al Monumento a la Revolución, convirtiendo a su imagen en un emblema –unas veces consciente y otras inconsciente– de su resistencia a los gobiernos de la época.¹ Más que presentar un recuento detallado de todas las veces que apareció el edificio en alguna película, la intención es la de abrir una discusión sobre la manera en que se construye un imaginario social, entendido como una “idea-imagen” que incide en la manera en

que una sociedad se representa a sí misma.² Aunque no todas las cintas estuvieron impulsadas por un mismo objetivo semántico o ideológico, la lectura de las imágenes en conjunto nos permite abrir un debate sobre la manera en que los medios masivos de comunicación contribuyeron en la creación de la cultura visual del siglo XX. Creo que el estudio cómo el cine vio a los

² Bronislaw Baczko *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1991, p. 23. Según Baczko “A lo largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos tales como el “valiente guerrero”, o el “buen ciudadano”, el “militante comprometido”, etcétera. Estas representaciones de la realidad social (y no simples reflejos de ésta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social”.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Uso el concepto de “resistencia” en el sentido que ha sido utilizado por James C. Scott. Ver Scott, James C. *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*, Yale University Press, 1985.

monumentos –a fin de cuentas construcciones que de origen están cargadas con un alto contenido simbólico– puede ayudarnos a esclarecer cómo se construyeron los imaginarios. Quedaría pendiente para otros trabajos posteriores el análisis de la presencia recurrente de otros monumentos en el cine mexicano, como por ejemplo, el Palacio de Bellas Artes, habitualmente relacionado en el cine mexicano a la naturaleza culta de la metrópoli y el país; o bien, la presencia de la Torre Latinoamericana o la explanada central de Ciudad Universitaria como emblema de cómo el país adquiere una modernidad pujante.

ESTADO Y MODERNIDAD

En agosto de 1937 apareció en *El Nacional* un artículo de Luis Cardoza y Aragón que anunciaba que la cúpula del monumento a la revolución sería pintada por José Clemente Orozco.³ Cardoza explicaba entusiasmado que con la pintura del muralista el edificio mostraría una síntesis moderna del arte mexicano:

Es la primera vasta realización moderna en que las tres artes –arquitectura, escultura y pintura– se encontrarán reunidas en armonioso consorcio. No

³ El artículo de Cardoza y Aragón está citado en Renato González Mello *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1998, p. 356-357. González Mello relata cómo el proyecto de Orozco no se llevó a cabo en el monumento de la revolución, aunque sí fue el origen del hombre en llamas pintado poco tiempo después por el muralista en la cúpula del Hospicio Cabañas en Guadalajara.

obstante que en gran parte hubo de realizarse el monumento sobre ciertas bases forzosas, el arquitecto logró una obra estrictamente arquitectónica, formada por juegos de volúmenes. Cuatro amplios de cinco metros, una cúpula hermosa, juegos de líneas, sobrios y definidos le dan carácter y fortaleza. La cantera negra-gris de “recinto” de la base del monumento se armoniza con la cantera clara de “chiluca”. Las dimensiones son importantes y toda se equilibra con delicadas proporciones. La cúpula que pintará Orozco ofrece una superficie de 600 metros cuadrados.

Cardoza continuaba su artículo haciendo una reflexión sobre el sentido original que había tenido el monumento durante su construcción en el maximato: “Se le consideraba como una autoglorificación del régimen pasado.” Y a continuación, Cardoza exaltaba el nuevo sentido que el edificio había adquirido durante el régimen cardenista:

Es toda una empresa la decoración de esta enorme cúpula. Esperamos que los motivos tengan carácter general, eludiendo en lo posible, todo lo de aspecto transitorio, todo lo que sea alegoría momentánea, alusión directa a preocupaciones efímeras. El monumento habrá de ser querido por el pueblo de México, porque será el monumento que México, con todo derecho, levanta a la revolución Mundial. Aquí no habrá glorificación individual alguna. Creemos que deberá ser un monumento del pueblo mexicano, de la revolución Mexicana, a la revolución Mundial, al espíritu de renovación, de realización total del hombre.

Con todo y que el monumento nunca se convirtió en el homenaje a la "revolución Mundial", es interesante ver en la cita de Cardoza y Aragón que para él el edificio tenía un significado doble muy cercano al de las imágenes proporcionadas por el cine: encarnaba a la modernidad, pero también, al Estado. Y en ese sentido, no había oposición entre las intenciones callistas o cardenistas de conferirle un significado preciso al edificio. Ambos regímenes vieron en él la posibilidad de unificar simbólicamente a una revolución marcada por la diversidad de orígenes y postulados.⁴

El hecho de que el Estado post-revolucionario haya querido identificarse con la modernidad no es casual. Historiadores como Alan Knight han demostrado cómo las élites que accedieron al poder mediante la revolución se empeñaron en la transformación de la sociedad mexicana.⁵ Sobre

⁴ Thomas Benjamin "La Revolución hecha monumento" en *Historia y Grafía*, num. 6. UIA, México, 1996. "El monumento fue construido principalmente para unificar de manera simbólica a la Revolución, y sanar las heridas de la memoria. Representa uno de los primeros esfuerzos oficiales para transformar las tradiciones revolucionarias discordantes en una tradición revolucionaria particular. El diseño original trató de borrar totalmente el personalismo de la idea de la Revolución." Página 116. Ese sentido unificador se completó años después, cuando se depositaron los restos de diferentes caudillos revolucionarios en cada uno de los pilares: Carranza (1942), Madero (1960), Calles (1969), Cárdenas (1970) y Villa (1976). p. 136.

⁵ Alan Knight "Revolutionary Project, Recalcitrant People: Mexico, 1910-1940." En *The Revolutionary Process in Mexico*. UCLA, Los Angeles, 1990. Concretamente, sobre este asunto en los años treinta, véase Alan Knight, "Estado, revolución y cultura popular en los años treinta". En Marcos Tonatiuh Águila et.al. *Perspectivas sobre el cardenismo*, UAM, México, 1996.

el nuevo sentido reformador del discurso estatal en los años treinta, Knight escribió:

Ahora [después de la revolución] los gobernantes se enfrentan a "una mentalidad popular anteriormente disfrazada (lo que James Scott llamaría un 'guión escondido' –a 'hidden transcript'), que se manifestó en rebeliones, motines, tomas de tierra, agresiones verbales, físicas y simbólicas contra las autoridades y las élites porfirianas. Los revolucionarios habían canalizado estas fuerzas con el derrocamiento del antiguo régimen; ahora tenían que canalizarlas para la construcción de un nuevo régimen, un gobierno popular, populista, sin llegar a ser gobierno (o anarquía) del pueblo. Durante casi una generación, entre 1920 y 1940, el estado –y su acérrimo enemigo, la Iglesia Católica– pugnaron para establecer su hegemonía sobre las bases populares, y al mismo tiempo, reformar el pueblo y la cultura popular."⁶

En la creación de esa nueva cultura popular revolucionaria, y de esa nueva historia consignada en el monumento, el Estado se vio a sí mismo como un civilizador.⁷ Como

⁶ Alan Knight "Estado, revolución y cultura popular...", p. 298.

⁷ Itzel Rodríguez ha demostrado cómo los gobernantes de fines de los años veinte y principios de los treinta se vieron a sí mismos como civilizadores de la sociedad mexicana. En ese sentido, muchas veces se identificaron con la figura mítica de Quetzalcóatl, como se ve en el patio de la SEP y en el mural "El México Antiguo" de Palacio Nacional. Itzel Rodríguez Mortellaro *Interpretación de la historia de México en los murales de Palacio Nacional. 1929-1935*, Tesis de maestría en Historia del Arte (versión mecanográfica), Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2001.

el agente responsable de emprender los cambios requeridos en la sociedad mexicana. En ese sentido, la transformación de la sociedad tradicional era una empresa netamente modernizadora.

Así lo entendieron los políticos, y también –aunque no con beneplácito– por la élite conservadora, aquellos representantes de la clase media y alta que se sintieron derrotados por la revolución y amenazados por el espíritu reformista gubernamental. Y fue precisamente ese grupo el que impulsó la producción industrial de películas a inicios de la década. Aunque en términos generales las producciones cinematográficas evitaban la alusión a temas políticos, la representación de la historia solió ser un tema que se prestaba al debate, o cuando menos, a la manifestación de desacuerdos.

Una película de 1941, *Alma de América*, de Adolfo Fernández Bustamente, narraba la importancia de la Virgen de Guadalupe en la historia de México y curiosamente partía de una imagen del Monumento a la Revolución para oponerse a la historia de la facción triunfante. La cinta relataba varios episodios que convergen en las fiestas del centenario guadalupano. Uno de ellos narra la historia de un ranchero que con motivo de los festejos visita con su hijo la capital. En un paseo por la ciudad, le muestra edificios y monumentos, y a través de ellos le cuenta la historia de México, desde la conquista hasta la revolución. Una voz off se encarga de dar la versión conservadora de la historia patria. Enaltece a Cuauhtémoc, pero perdona a Cortés (con aquella conocida frase de “errores fueron del tiempo, y no de España”). Se muestra un óleo de Porfirio Díaz a caballo y dos cuadros de batallas, para que el narrador diga lo siguiente:

General Porfirio Díaz. Héroe de la gran batalla del 2 de abril de 1867, en la que se cubrieron de gloria los valientes soldados de la república. El pueblo mexicano espera los venerables restos del bravo soldado de la patria, para patentizarle su gratitud y rendirle el homenaje merecido.

Una vez que los personajes llegan al monumento a la revolución, los productores encuentran la ocasión para confrontar a la imagen viva del gobierno emanado de la revolución. Ahí la voz off dice:

Este Monumento de la Revolución, nos recuerda la sangre derramada y las vidas sacrificadas por el ideal democrático proclamado por el apóstol Madero y defendido patrióticamente por Carranza. La Revolución Mexicana, desvirtuada aún por traidores, seguirá adelante, porque representa las aspiraciones de nuestro pueblo.

Como vemos, tanto en la presentación de la conquista y de la revolución, la actitud de los autores de la cinta es aparentemente ambigua. Se exalta a la revolución, pero se duda de los gobiernos que derivaron del movimiento armado, los “traidores que aún la desvirtúan”. Esa visión “ambigua” predominaría en la imagen de la revolución mexicana proporcionada por las películas industriales durante los años treinta.⁸ Ese es el caso de la famosa trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes (*El compadre Mendoza*, *El prisionero 13*, 1934; 1933; *Vámonos con Pancho Villa*, 1935),

⁸ Ver Alvaro Vázquez Mantecón “La revolución filmada. Presencia de la revolución en el cine mexicano (1933-1958)” en *El siglo de la revolución mexicana*, Volumen II, INEHRM, México, 2000.

donde se muestra una revolución heroica pero caótica.⁹ Obviamente, no se trata de ambigüedad, sino de precaución. La crítica a la revolución, ya fuera como episodio histórico o como monumento, implicaba necesariamente el cuestionamiento del Estado y su legitimidad histórica. Y durante los años treinta, los productores de cine prefirieron hacer la crítica de manera velada.

NATURALEZA Y CONSTRUCCIÓN

En *Los de abajo*, Mariano Azuela dio una interpretación célebre de la revolución mexicana: "Qué hermosa es la revolución, aún en su misma barbarie", decía Alberto Solís, un personaje con el que Azuela dijo identificarse. Además, le dio otros adjetivos ("huracán", "vendaval") que se sobrepusieron al de "la bola" término comúnmente difundido en los años de la lucha arma-

⁹ Las tres películas daban una visión crítica de la revolución: *El compadre Mendoza* mostraba al zapatismo como una fuerza positiva traicionada por los carrancistas, la facción triunfante; *El prisionero 13* hacía una crítica encubierta a los militares surgidos de la revolución; *Vámonos con Pancho Villa* mostraba a una revolución heroica, aunque también presentaba una visión negativa del caos generado por el pueblo en armas.

¹⁰ Mariano Azuela, *Los de abajo*, edición crítica de Jorge Ruffinelli, SEP/UNESCO (Colección archivos, volumen 5), México, 1988, p. 71. Azuela escribió sobre su identificación con Solís al narrar el paulatino desencanto que vivió durante su periodo revolucionario, cuando vio que los ideales fueron sustituidos por la ambición personal: "Mi situación fue entonces la de Solís en mi novela. ¿Por qué —le pregunta el seudorevolucionario y logrero Luis Cervantes— si está desencantado de la revolución, sigue en ella?" "Porque la revolución —responde Solís— es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, sino la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval." p. 283.

da.¹⁰ Azuela añadió un nuevo sentido: equiparó a la revolución con aquellos fenómenos naturales que dejan indefenso al individuo, contra los que cualquier esfuerzo individual es inútil. Esta imagen pasó directamente al cine de los años treinta que trató el tema de la revolución. Y no sólo en *Los de abajo*, la versión cinematográfica hecha por Chano Urueta en 1939 a la novela de Azuela. Fueron muchas las películas que, como *Vámonos con Pancho Villa*, presentaron a la revolución mexicana como un evento caótico y carnavalesco: un periodo en el que la lucha armada permite la inversión de roles sociales.¹¹ Pero sobre todo, estas películas recreaban la idea de Azuela de una naturaleza desbordada y amenazante.

La visión negativa de la revolución en el cine comenzó a modificarse en los años cuarenta. El arribo al poder de Manuel Ávila Camacho implicó una moderación del lenguaje radical que había caracterizado al cardenismo, y en consecuencia, los productores cinematográficos bajaron la intensidad de la crítica a la revolución, que a fin de cuentas había dado origen al sistema político vigente. Por otra parte, en aquellos años se vivía una "época de oro", en buena medida propiciada por el apoyo gubernamental a la industria fílmica mexicana. Las imágenes de la revolución dejaron la crudeza y el realismo característicos del cine de los años treinta para construir una imagen mítica y en buena medida, neutral.¹² Comienzan a producirse películas como las del Indio Fernández (*Flor Silvestre*, 1943; *Enamorada*, 1945) donde el caos revolucionario pasa a un segundo

¹¹ Alvaro Vázquez Mantecón. *op.cit.* p. 225-235.

¹² *Idem.* p. 231.

plano ante la exposición de los “ideales” de la lucha armada.¹³

La revolución se dulcificó, pero los autores de las películas de los años cuarenta persistieron en mirar con desconfianza a la modernidad, todavía asociada con el gobierno (y por lo tanto, con el monumento a la revolución). Es el sentido de las películas descritas más adelante en este trabajo (*Víctimas del pecado*, *Siempre tuya* y *La noche avanza*). Sin embargo, en este periodo también se produjeron imágenes del monumento que denotaban su sentido cívico e histórico. Es el caso de *Vino el remolino y nos alevantó* (1948) de Juan Bustillo Oro. En ella se ofrece una vez más una visión descarnada de la revolución, pero también consigna una mirada más benévola del Estado surgido de la lucha armada.

*Vino el remolino y nos alevantó*¹⁴ inicia y termina describiendo la ceremonia de inauguración del monumento a la revolución,¹⁵ pero entre medias cuenta una

¹³ En un trabajo notable, Julia Tuñón, argumenta que en sus películas de los años cuarenta el Indio Fernández realizó una crítica a la revolución por el caos que significó y las injusticias que produjo. Sin embargo, pienso que las escenas en las que el Indio ensalzaba los ideales revolucionarios llegaron a ser del agrado del régimen, o cuando menos funcionaron en el mismo sentido que la propaganda cívica de los regímenes de Ávila Camacho y Alemán. Ver Julia Tuñón “La Revolución Mexicana en el cine de Emilio Fernández: ¿vuelta de tuerca o simple tropezón?”, en *El siglo de la Revolución Mexicana*, op. cit., p. 215-223.

¹⁴ La idea de hacer una película con ese título le vino a Bustillo Oro de una canción de amor, a la que siempre le encontró un sentido revolucionario: “hicimos de cuenta que fuimos basura, vino el remolino y nos alevantó”. Juan Bustillo Oro *Vida cinematográfica*. Cineteca Nacional, México, 1984, p. 261.

¹⁵ Una ceremonia que nunca sucedió. El monumento fue terminado el 20 de noviembre de 1938, pero no fue inaugurado oficialmente. Thomas Ben-

historia dramática: la de las desgracias que enfrenta una familia de clase media urbana durante la revolución. Años después Bustillo escribió en sus memorias que quería “que se ejemplificaran las zozobras de una familia común durante el ventarrón revolucionario.”¹⁶ De hecho, las “zozobras” de la familia eran brutales: el padre, a pesar de su filiación porfirista, termina preso por los actos subversivos de los hijos; cuando sale de la cárcel, es asaltado por un niño abandonado, que resulta ser su nieto (aunque nunca se reconozcan); dos hermanos terminan en bandos encontrados después de la batalla de Celaya (villista y obregonista), y uno de ellos es fusilado por haber permitido la fuga del otro; y para colmo de males, la hermana termina como prostituta (elegante, eso sí), con el sobrenombre de Mignon...

Tanta desgracia parece corroborar un planteamiento similar al del cine de los años treinta: que la revolución implicó el caos, una fuerza natural (“remolino”) que desquicia la vida del país. Sin embargo, a diferencia de las cintas de la década anterior, ahora no se intenta criticar al gobierno surgido de ese caos. Por el contrario, la lucha adquiere, mediante el monumento, un carácter positivo. El monumento es la revolución, pero construida, domesticada, redimida de su fiereza natural. La toma inicial muestra la inauguración del monumento, con ceremonia cívica y honores a la bandera, y la voz *off* de aquel padre de familia tan afectado

jamín sugiere que quizá el gobierno de Cárdenas no quiso firmar un símbolo tan identificado con el callismo. Thomas Benjamin, op. cit., página 134.

¹⁶ “Una película de ciudad, porque quienes habían tratado el tema de la revuelta mexicana se iban al campo. Y lo que yo viví, lo que me conmovió, era lo de la capital.” Bustillo Oro, op. cit., p. 261.

por la revolución (Miguel Ángel Ferriz) que explica cómo el caos fue el:

Sí. Este monumento simboliza a la Revolución Mexicana. Está consagrado a sus muertos y a sus ideales. Tras la tormenta de fuego y sangre, México construye carreteras, presas, escuelas. Y rinde homenaje a quienes se sacrificaron para dar un sentido nuevo, más humano y generoso a su historia. Esta obra de piedra que hoy se inaugura, conmemora algo que costó mucha sangre. Mucha sangre arrancada al corazón de tantas familias mexicanas. Santa sangre de nuestros hijos derramada desde 1910. ¿Quién iba a adivinar entonces el oculto impulso que se movía desde lo hondo de México y arrastraría a nuestros hijos con furia de remolino? ¿Quién iba a pensar entonces que tras tanta música y tanto brillo de las fiestas del Centenario rugía ya la Tempestad?

La “furia de remolino” o el rugido de “la tempestad” se convierten en decencia. Al final de la película los dos únicos miembros de la familia que sobrevivieron a la desgracia revolucionaria se encuentran presentes, bien arreglados, en la inauguración del monumento. La secuencia da la imagen de una patria decente y acicalada, que se impone por encima del caos y el desorden. Por si la imagen no fuera suficiente, Bustillo Oro y su guionista (Mauricio Magdaleno) hacen que se vuelva a escuchar la voz *off* de Miguel Ángel Ferriz, que otorga sentido constructivo a la lucha armada:

No, la sangre de mis muertos no corrió en vano. Su martirio no fue inútil. Tanto dolor tuvo fruto. Sobre su sacrificio, México abre otra gloriosa página de su historia.

Efectivamente, *Vino el remolino...* abría una nueva página de la historia, en el sentido que construía un nuevo sentido a la historia reciente del país. Dejaba atrás la resistencia frontal al gobierno post-revolucionario, y a través del monumento le daba un nuevo carácter positivo: el de constructor, el de artífice del progreso. Fueron muchas las películas de fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta que exaltaron los valores del progreso emprendido por los gobiernos emanados de la revolución.¹⁷ Desde el punto de vista conservador –el que prevalecía en el cine de la época– no tendría nada de malo la existencia de tractores, hospitales, carreteras y educación. Lo negativo era la transformación de ciertos principios básicos de la sociedad mexicana. Una y otra vez, el cine mostró su preocupación ante lo que consideraba como una problemática asociada a la modernidad: el divorcio, el trabajo femenino, la disolución de los vínculos familiares. Esa posición aparentemente ambigua (exaltación del progreso –crítica a la modernidad) predominó en el discurso cinematográfico de la época. Lo novedoso del discurso de los años cuarenta era la visión positiva del gobierno, al menos en aquel

¹⁷ Por ejemplo, en *Crepúsculo* (1944) de Julio Bracho se escucha el discurso de un médico que dice que desde ese momento la obra de la revolución deberá ser: “Para nosotros, los que empezamos a tener la dirección de México en las manos, la palabra Revolución tiene un nuevo sentido. Significa la industrialización de México, la alfabetización, la salubridad pública...”; en *Río Escondido* (1947) de Emilio Fernández, el mismo presidente Alemán emprende el esfuerzo por llevar educación y salud a la población rural mexicana; en *El rebozo de Soledad* (1952) de Roberto Cavaldón también se exalta el valor de la medicina rural impulsada por el gobierno al combatir la miseria y la superstición de los campesinos.

esfuerzo constructivo por redimirse de la naturaleza caótica que lo había originado.

LA MODERNIDAD Y LA INFAMIA

En *Víctimas del pecado*, una película del Indio Fernández de 1950, aparece una escena que ha pasado a la antología de la infamia en el cine mexicano. Es de noche, en el monumento a la revolución. Debajo de uno de los arcos se observa la imagen del escudo nacional, formada con focos. Un hombre camina apresurado, detrás de él una mujer lo persigue, cargando un niño recién nacido, envuelto en un rebozo. Son Rosa, una cabaretera (Margarita Ceballos), y Rodolfo un pachuco explotador de mujeres (Rodolfo Acosta).

- Perdóname, Rodolfo, yo...
- Lárgate y no me molestes –y le da una bofetada.
- ¡Pégame, hazme lo que quieras, me lo merezco todo, pero no me abandones!
- Circula, si no quieres que te marque la cara –y hace un amago de golpe.
- Ándale-. Continúa su camino y ella tras de él.
- Rodolfo, no puedo vivir sin ti.
- Estás borracha.
- Dime que me perdonas.
- Has arrastrado en el lodo mi reputación.
- No volveré a darte qué sentir. Te lo juro por la memoria de mi mamacita.
- Con ese esperpento ya no puedes ganar nada— señala al niño—ni me sirves para nada. ¡Lárgate!
- Trabajaré de día y de noche, y todo lo que gane será tuyo –Se detienen frente a un tambo de basura. –Sé fajarme duro y te tendré siempre contento.

– Ya no me echés perico. Yo vivo de realidades y no quiero estorbos. Además dentro de media hora tenemos que dar un golpe y me están esperando.

– Yo te ayudaré como siempre, te obedeceré en todo. Dime, ¿qué debo hacer?

– Bueno, para que veas que te tengo ley, te voy a dar un último chance. Escoge entre eso –señala al niño– y yo.

– Lo pondré en el hospicio.

– ¿Para seguir aguantando las murmuraciones? Já. Eso nomás faltaba. Lo que no sirve ¿a dónde lo tiras? A la basura, ¿no? –La cámara muestra a la pareja, en primer plano un basurero y al fondo uno de los arcos del monumento –Bueno, ahí tienes el basurero... Y date prisa, que me están esperando.

Él se marcha y la cámara muestra cómo ella llora y mira a su hijo. Lo deposita suavemente en el basurero y corre a alcanzar al hombre. La secuencia termina con una toma abierta que muestra el tambo, mientras que a lo lejos se ve a la pareja subir a un coche donde esperan otros dos individuos. Al fondo se ve el monumento, con el escudo nacional iluminado. El auto se marcha. En off, se escucha el llanto del bebé.

¿Hay una intencionalidad precisa en el hecho de que esta vileza se cometa debajo del monumento a la revolución? El escenario pudiera ser una elección casual del director, determinada por otros elementos compositivos (por ejemplo, la soledad nocturna de la plaza, lo llamativo de las líneas modernistas del edificio). Pudiera ser. Aunque una escena posterior complementa la historia. Violeta (Ninón Sevilla), otra cabaretera, enterada del abandono de la criatura, corre a rescatarla en el mismo escenario. Pero la aparición del monumento en otras películas de la época hace pensar que su

representación en la pantalla tiene más implicaciones de las que simplemente aparenta.

En *Siempre tuya* (1950), también dirigida por el Indio Fernández, el monumento vuelve a aparecer como escenario de la infamia, aunque definitivamente menor. La película narra la historia de Ramón y Soledad, una pareja de campesinos zacatecanos que huyen de la pobreza y emigran a la ciudad de México. Ramón (Jorge Negrete) triunfa como cantante en la radio, y el éxito marca su paulatina transformación. Comienza a desatender a su esposa Soledad (Gloria Marín) al tiempo que inicia una relación con una mujer estadounidense. Hasta que Ramón pide el divorcio a Soledad en el interior de su lujoso departamento de la Plaza de la República. Y como telón de fondo, detrás de la ventana, grande e imponente, se ve el monumento a la revolución.

Como si el monumento se propusiera visualmente como un espejo de lo que los productores consideraban como una infamia (en este caso, el divorcio). La aparición del monumento en esta secuencia pudiera tratarse de una casualidad. O en todo caso, dirían los escépticos, una obsesión personal del Emilio Fernández, el director de ambas películas. Sin embargo, el Indio no fue el único director que mostró al monumento con una connotación semejante. También lo hizo Roberto Gavaldón —quien junto a Fernández era considerado como un director de calidad durante la época de oro del cine mexicano— en *La noche avanza* (1951). Esta película cuenta la historia de un pelotari macho y arrogante (interpretado por Pedro Armendáriz), que habita en un departamento de la Plaza de la República, donde se encuentra ubicado el Frontón México y también el monumento a la revolución. En una escena el pelotari recibe la

visita de una muchacha a la que ha seducido. Ella le dice que espera un hijo suyo y él se desentiende del asunto. Al fondo, detrás de un gran ventanal, se observa la cúpula del monumento...

Quienes conocen la manera en que se filma una película saben que la selección de la escenografía no es casual. A pesar de que se filme de manera improvisada (como solía filmarse en el cine mexicano de aquellos años), los directores y fotógrafos solían cuidar que el escenario coincidiera con el sentido de la escena, ya que una secuencia no tiene la misma lectura si la acción dramática se ubica en escenarios distintos. No es lo mismo que el niño sea abandonado en una barriada miserable, por ejemplo bajo el puente de Nonoalco —otro espacio urbano descrito en *Víctimas del pecado*— que bajo el monumento a la revolución. Y tampoco es lo mismo que un hombre que acaba de dejar el mundo rural (y tradicional) al que pertenecía, pida el divorcio a su fiel esposa en una milpa típica del Altiplano que en un lujoso departamento (con vista al monumento de la revolución). Los autores de las tres cintas mencionadas seleccionaron como fondo al monumento porque representaba un contenido simbólico preciso que encajaba bien en el sentido que querían imponer a cada una de las escenas.

Uno de los sentidos que primero vienen a la mente con la visión de estas escenas es que las desgracias suceden en uno de los espacios que los autores de las películas veían como emblemáticamente modernos, en parte por el estilo decó del monumento y los edificios circundantes. Las películas muestran cómo las desgracias suceden en la modernidad, que es vista como un espacio que propicia la transformación de las costumbres. En ella puede suceder cualquier cosa que quebrante la moral tradi-

cional: que una madre abandone a su hijo por seguir al hombre que ama (caricatura forzada de la transformación de la familia en los “nuevos tiempos”); que un hombre no quiera hacerse responsable de su comportamiento sexual con una adolescente; o que por irse con una gringa, un esposo intente disolver el vínculo que lo une con una mujer buena y fiel.

En las tres películas descritas la modernidad juega un papel importante. En *Víctimas del pecado* el papel representado por Rodolfo Acosta es un tipo plenamente urbano, lo que para la mirada del Indio Fernández equivale a decir que es un ser “contaminado” por las costumbres estadounidenses. Basta ver la connotación negativa con la que el director lo presenta, en una secuencia previa, bailando un swing en el interior de un cabaret. El Indio es mucho más explícito sobre el papel nocivo del mundo moderno en *Siempre tuya*. La película muestra detalladamente cómo el matrimonio llega a habitar el departamento de lujo, una vez que él ha triunfado como cantante. Ella, todavía enrebozada y él de traje entran al edificio Vallarta, en la Plaza de la República. El conserje les muestra el elevador primero, y el departamento después (“pasen ustedes, pasen; vean ustedes qué departamento ultramoderno”). Él, satisfecho, dice que se siente raro “por la altura” (“cada vez más me siento así, como... como si anduviera yo volando, volando por todos lados”), y le muestra la vista al monumento a la revolución, mientras que ella mira silenciosa, quizá desconfiada. Es ahí donde poco tiempo después él le pide el divorcio:

– Quisiste que yo personalmente te lo dijera, y aunque me duele el alma, aquí estoy para decírtelo. Haz hecho muy mal en obligarme a venir, porque lo nuestro

ya no existe, y es cruel confesarlo: yo ya pertenezco a otro mundo, me debo a otro destino... Te pido mi libertad.

– Quería oírlo de tu boca, Ramón –dice ella, sentada tranquilamente, con el monumento de fondo, atrás del ventanal.

– Te ruego que comprendas, Soledad.

– Si Ramón, comprendo perfectamente. Y me da mucho gusto que hayas subido tan alto. Yo ya lo perdí todo, y me vuelvo a nuestra tierra.

– No te faltará nada, la mitad de lo mío es tuyo

– Te lo agradezco mucho Ramón, pero yo no necesito...

Como puede verse, algunos elementos del diálogo subrayan la confrontación entre quien se está transformando (“yo ya pertenezco a otro mundo”) y quien una vez que “lo ha perdido todo” decide volver a la tradición (“a nuestra tierra”). Un dato adicional: curiosamente uno de los títulos que se pensaron para *Siempre tuya* fue *Suave Patria*, lo que muestra que el Indio y los productores (que solían intervenir en el título de la película), además de hacer un homenaje a López Velarde, vieron a la historia como una metáfora de lo que le pasaba al país. Pero en las películas de los años cuarenta el monumento aludía a algo más que la modernidad. También representaba al Estado surgido de la revolución. Sin embargo, en aquella época era imposible separar ambos conceptos. Al menos en el cine, estaban íntimamente vinculados.

EPÍLOGO: LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA DEL MONUMENTO

Durante los años sesenta y setenta los productores no volvieron a representar en

el monumento a la revolución sus críticas o desavenencias con el Estado. Como si el cine fuera un espejo de la luna de miel efectuada entre el gobierno y las clases media y alta durante el desarrollo estabilizador. En algunas ocasiones, el monumento apareció con otras connotaciones, como es el caso de *El balcón vacío* (1961-1962) de Jomí García Ascot, una cinta que narra los recuerdos de guerra y el dolor del exilio de una refugiada española. En la escena final aparece una larga toma del monumento, pero ya no relacionado con la infamia sino con la figura de un Estado que proporciona cobijo y amparo al personaje de aquella mujer trasterrada. Sin embargo, a partir de los años ochenta volvieron a aparecer en el cine diversas representaciones del monumento a la revolución que daban una imagen crítica hacia el Estado mexicano. En los últimos veinte años, el monumento ha sido visto como un emblema del fracaso gubernamental en sus propósitos fundamentales: dar amparo a los desprotegidos, o seguridad a los ciudadanos.

En *El Milusos* (1981) de Roberto G. Rivera, una producción privada (de Televisión) con guión de Ricardo Garibay, se da una visión simplona del problema de la migración campesina a la ciudad, con el discutible argumento de que es preferible la miseria rural a la urbana. En una de las secuencias se desarrolla un diálogo que explica los motivos del migrante para venir a la capital. El diálogo ocurre mientras enjambona la vitrina de un carnicero:

– No, pues yo considero que la tierra debe trabajarse para que produzca –dice el carnicero. Si no la trabajan...

– Sí... tú dices tierra porque estás aquí... pero la tierra ¿pa' qué? ¿pa' qué? Dicen que pronto, dicen que pronto

siempre, pero pronto es nunca... ¿O qué sí? El agrarismo... el agrarismo... ¿sin máquinas, qué? ¿sin dinero, qué? ¿sin semilla y sin agua qué? Si ni te presto, ¿qué? Para qué... ¿Allá eres alguien? No, allá no eres nada. Aquí vienes acá y eres alguien, acá aquí. Por eso yo me vine para acá... Pal trabajo, para ganar dinero seguro, para mandar allá a mi casa a mi casa a mis niños...

– Túpele, túpele y ya deja de hablar ¿o vas a querer luego que te pague por el perico, verdad?

– No, ya le voy a limpiar bien...

Después del diálogo aparecen tomas en donde se ve al campesino caminar por las calles de la capital. Cruza las avenidas, entre el barullo de autos y camiones. Camina junto al monumento a Juárez en la Alameda y al llegar al monumento a la revolución se detiene a mirarlo, imponente. De alguna manera, vinculada con el diálogo anterior, la escena da al monumento un sentido crítico: el emblema de un Estado que ya no puede cobijar a los ciudadanos más desprotegidos.

En *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1994-5), de Sabina Berman e Isabelle Tardan, el monumento a la revolución aparece como una imagen de añoranza. Aparece en una escena tragicómica en la que el protagonista, un joven historiador (Arturo Ríos), va a dejar flores a la tumba de Villa en el monumento, acompañado por unos mariachis. La cámara muestra al grupo en el monumento, con intercortes a un puesto ambulante en el que se vende parafernalia villista y guadalupana (!): camisetitas, estatuillas, postales, etcétera. En *off* la voz del personaje habla de la historia de México como una suma de traiciones, y se queja de que como historiador no le

queda más remedio que consignarlas. De ahí, junto al mariachi, comienza a rumiar sus penas de amor (la película plantea que los modelos de masculinidad mexicana contemporánea están en crisis, que son un referente tan mítico como Pancho Villa) y termina hablando en un teléfono público, para dejarle un mensaje a la mujer que ama:

– Cuánta traición, carajo, a la democracia, a la justicia, a este pobre país nuestro, tan pobre y tan amargo. Nos asesinaron a la revolución de 1910, nos están matando a esta revolución de fin de siglo. Estoy exhausto de tanto fracaso. Estoy exhausto de la historia, de ser el bufón que le lleva el registro a la muy puta... Estoy exhausto, exhausto de hablar todo el tiempo con tu maldita contestadora...

En esta secuencia, Sabina Berman relaciona la imagen de una masculinidad en crisis en las relaciones contemporáneas con el fracaso y olvido del proyecto político de las vertientes populares de la lucha armada de 1910 (zapatismo, villismo). Pero lo que prevalece es la idea de que México es una nación fundada en mitos tergiversados o traicionados.

La última imagen fílmica del monumento aparece en *Todo el poder* (1999) de Fernando Sariñana. La película, una comedia sobre la violencia y la inseguridad en la ciudad de México, documenta la última visión que las clases medias tuvieron del régimen emanado de la revolución, y concretamente de la suerte del sistema político mexicano sostenido por el PRI. El monumento a la revolución aparece en varias tomas aéreas como un símbolo degradado. Las tomas le dan un lugar privilegiado, es el punto de llegada. Sin embargo, la imagen del edificio

disto mucho de ser dignificante: todo lo contrario, se le ve como algo masivo y a la vez sombrío. Curiosamente, las tomas en las que aparece preceden a la presentación de funcionarios públicos que se encuentran en complicidad con el crimen organizado de la Ciudad de México.¹⁸

En la primera aparición del monumento, la cámara muestra una vista, tomada desde un helicóptero, de las azoteas de la ciudad (se trata de algún barrio céntrico, con pocos árboles, un paisaje sobrecargado). Como si el Estado mexicano y su emblema principal se encontraran montados sobre una sociedad masiva y caótica. Mientras tanto, se escucha la voz de un joven locutor de radio (Olayo Rubio):

Cayó otra banda de secuestradores. Pero escuchen bien esto: el señor tenía otra chamba, otro trabajito... Era nada más y nada menos que el comandante Jesús Saldaña, jefe de la Unidad Antisecuestros del estado de Morelos. Nos engañan, estimados radioescuchas, nos engañan...

A continuación aparecen, en la plaza, a los pies del monumento, el Procurador General de la República con un amigo, caminando. Atrás, los guaruras, de traje y lente oscuro, que voltean para todos lados. Comentan la noticia que se escuchó antes en voz en *off*. El Procurador explica a su amigo en términos coloquiales que la lucha

¹⁸ La visión de la clase media mexicana como víctima principal de la inseguridad, corrupción y vínculos de la clase política gobernante con el crimen organizado no fue inaugurada por *Todo el poder*. Las primeras imágenes con ese sentido en los medios masivos de comunicación fueron difundidas a mediados de los años noventa por las telenovelas de Argos/TV-Azteca (*Nada personal, Demasiado corazón*).

contra la corrupción es efectiva, porque hay mucha vigilancia por parte de la prensa y las organizaciones de derechos humanos ("ya ni es tan fácil andar metido en cosas sucias"). El amigo duda, y dice que no es posible que el comandante haya estado solo. La secuencia termina con una toma contrapicada de los personajes bajo el monumento. Los personajes aparecen trajeados y acicalados. Son el símbolo de un gobierno que busca legitimarse a través de una aparente apertura democrática que se dice marcada por la existencia de instituciones garantes de la democracia. Sin embargo, la sociedad civil (el locutor de la radio) desconfía del gobierno (con razón, como se verá adelante). Una voz (la de la sociedad civil) que aparece como infalible y objetiva, en la adaptación actualizada de la frase *vox populi, vox dei*.

La siguiente aparición del monumento se ubica en una de las partes centrales de la película: el momento en que el protagonista Gabriel (Demian Bichir) y sus amigos, deciden tomar la justicia en sus manos, para combatir a los comandantes corrompidos de la policía judicial. Van a tomar por asalto una bodega clandestina, donde se guarda la mercancía robada por la banda de policías. En su trayecto aparece el monumento en una toma nocturna, como símbolo del enemigo que intentan derrotar: la alianza de un mal gobierno con el crimen organizado. En esta secuencia, la toma en que se ve el monumento es la única que no está directamente relacionada con la acción descrita. Eso hace que su contenido simbólico sea inequívoco.

La tercera aparición es muy similar a *Siempre tuya* y *La noche avanza*. El monu-

mento aparece detrás de un gran ventanal de la oficina del Procurador. Es testigo de cómo Gabriel (Bichir) presenta en un video la prueba de que un comandante de la policía realiza un asalto. El procurador le explica a Gabriel que no puede hacer nada, que no son pruebas suficientes, que tiene que actuar conforme a derecho. El otro se marcha indignado. La secuencia concluye con el procurador llamando por teléfono al comandante que aparecía en el video, como la prueba de que estaban en complicidad. El sentido de estas escenas se afirma al final de la película, con más tomas aéreas. Y aunque no aparece el monumento, confirma la resistencia de la "sociedad civil" ante los abusos de la autoridad. Sobre varios edificios (la torre latinoamericana, las torres gemelas de Polanco, el ángel de la Independencia, la bandera mexicana de Campo Marte) se escucha la voz de otra locutora de radio (Fernanda Tapia):

Amigos, ¿se acuerdan el asunto este de los secuestradores? N'ombre, tuvo un final de telenovela... un video llegó a la redacción de los principales diarios y noticiarios de este país, y bueno, esto provocó que aprehendieran a don Julián Luna y al recién nombrado comandante Alfonso Moreno. Já, já... Seguro se van a amparar, y a nosotros ya ni Dios nos ampara.

En muchos sentidos, Todo el poder es una película de fin de régimen, que refleja el descontento clasemediero que enmarcó la caída del gobierno priísta. Su trama hacía patente una oposición frontal a quienes ocuparon hasta el año 2000 la dirección del país. Pero, como hemos visto hasta ahora, las imágenes con las que se resistieron no fueron precisamente nuevas. La resisten-

cia fílmica a la imagen del gobierno emanado de la revolución pasó por formas variadas, desde la oposición más o menos abierta, hasta la enunciación de una imagen cívica aparentemente neutra que ocultaba la intención de recordar el origen ilegítimo y caótico del Estado. Años después, en años 80 y 90, la crítica prevaleció, al mostrar al monumento como el cascarón vacío de un ideal político y social. Lo curioso es que el mismo interés mostrado por el Estado de formular un símbolo que lo contuviera fue correspondido por los productores en su intento de enunciar imágenes que contradijeran dicho significado. Como si la construcción estuviera fatalmente destinada a contener un sentido distinto, e incluso contrario al que originalmente estaba pensado (no hay que olvidar que el edificio estuvo originalmente pensado como la sede del poder legislativo durante el porfiriato, uno de los principales emblemas del régimen). Hoy, que parece que el sistema político que vivió bajo el amparo de la revolución ha llegado a su fin, valdría la pena preguntarse cuáles serán los nuevos símbolos y emblemas en los que se enfocará la resistencia. Pero es probable que después de una intensa vida como símbolo a lo largo del siglo XX, el monumento a la revolución esté condenado al olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁGUILA, Marcos Tonatiuh et.al. *Perspectivas sobre el cardenismo*, UAM, México, 1996.
- AYALA BLANCO, Jorge *La aventura del cine mexicano*. Editorial Posada, México, 1985.
- AZUELA, Mariano *Los de abajo*, edición crítica de Jorge Ruffinelli, Sep/Unesco (Colección archivos, volumen 5), México, 1988.
- BACZO, Bronislaw *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1991, página 23.
- BENJAMÍN, Thomas "La Revolución hecha monumento", en *Historia y Grafía*, num. 6. UIA, México, 1996.
- BURKE, Peter *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Madrid, 2001.
- BUSTILLO ORO, Juan *Vida cinematográfica*, Cineteca Nacional, México, 1984.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano*. Primer siglo. 1897-1997. IMCINE, México, 1998.
- *Historia documental del cine mexicano*. Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CNCA-IMCINE, Guadalajara, 1992.
- González Mello, Renato *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1998.
- KNIGHT, Alan "Revolutionary Project, Recalcitrant People: Mexico, 1910-1940," en *The Revolutionary Process in Mexico*, UCLA, Los Angeles, 1990.
- MIRZOEFF, Nicholas *An introduction to visual culture*. Routledge, London and New York, 1999.
- RODRÍGUEZ MORTELLARO, Itzel *Interpretación de la historia de México en los murales de Palacio Nacional. 1929-1935*, Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 2003.
- SCOTT, James C. *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*, Yale University Press, USA, 1985.

TUÑÓN, Julia "La Revolución Mexicana en el cine de Emilio Fernández: ¿vuelta de tuerca o simple tropezón?", en *El siglo de la Revolución Mexicana*, volumen II, INEHRM, México, 2000.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Alvaro "La revolución filmada. Presencia de la revolución en el cine mexicano (1933-1958)", en *El siglo de la revolución mexicana*, volumen II, INEHRM, México, 2000.

PELÍCULAS CITADAS:

Santa (1931) de Antonio Moreno.

El compadre Mendoza (1933) de Fernando de Fuentes.

El prisionero 13 (1933) de Fernando de Fuentes.

Vámonos con Pancho Villa (1935) de Fernando de Fuentes.

Alma de América (1941) de Adolfo Bustamante Moreno.

Los de abajo (1939) de Chano Urueta.

Flor silvestre (1941) de Emilio Fernández.

Enamorada (1945) de Emilio Fernández.

Vino el remolino y nos alevantó (1948) de Juan Bustillo Oro.

Siempre tuya (1950) de Emilio Fernández.

Víctimas del pecado (1950) de Emilio Fernández.

La noche avanza (1951) de Roberto Gavaldón.

En el balcón vacío (1961-1962) de Jomí García Ascot.

El miluso (1981) de Roberto G. Rivera.

Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (1994-1995), de Sabina Berman e Isabelle Tardan.

Todo el poder (1999), de Fernando Sariñana