


10-2012

## Cine mexicano y su representación periférica: La representación de las luchas armadas contemporáneas

Guillermo Martínez Sotelo  
*Universidad de Arizona*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Martínez Sotelo, Guillermo. (2012) "Cine mexicano y su representación periférica: La representación de las luchas armadas contemporáneas," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 25, pp. 55-70.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## **CINE MEXICANO Y SU REPRESENTACIÓN PERIFÉRICA: LA REPRESENTACIÓN DE LAS LUCHAS ARMADAS CONTEMPORÁNEAS**

**Guillermo MARTÍNEZ SOTELO**

**Universidad de Arizona**

### **RESUMEN:**

El cine mexicano ha sido históricamente ligado al centro cultural del país, la Ciudad de México; y la cinematografía que se produce en la periferia regularmente toma una forma crítica en contra del sistema. El objetivo del análisis de estas dos películas es dar a conocer a más profundidad una vertiente del cine mexicano que hace crítica a dicho sistema establecido, sin necesidad de estar dentro del centro de poder. En este ensayo se analiza la temática y la construcción visual que hacen dos películas mexicanas y que cuya temática se desarrolla enfocada en los conflictos armados que se han suscitado en una región específica de México, que se extiende sobre todo en el sur de la república. Estas son *El violín* (2009), la *opera prima* de Francisco Vargas y *Corazón del tiempo* (2009) de Alberto Cortés.

**PALABRAS CLAVE:** México, cine, representación cinematográfica, conflictos armados, PRI, EZLN, zapatista, dictadura, ejército.

La construcción y representación de México como país, como entidad y como nación y como pueblo se ha llevado a cabo de muy distintas formas, teniendo en cuenta las diferentes concepciones que cada una de estas definiciones posee, y el peso significativo que ellas representan. Se ha aprendido a ver a México desde una serie de espéculos que nos han sido impuestos desde distintas perspectivas, como la oficial por ejemplo. La representación cinematográfica es uno de los vehículo en los que se pueden apreciar estas diferentes maneras de entender y constituir al país. Por supuesto que no sólo existe la oficialidad, sino que como

GUILLERMO MARTÍNEZ SOTELO

históricamente se ha demostrado, hay una vertiente que se contrapone a la proyección del sistema establecido. En esta investigación analizaré la temática y la construcción visual que hacen dos películas mexicanas y que giran alrededor de los conflictos armados que se han suscitado en algunos estados sobre todo del sur de la república mexicana. Estas son *El violín* (2009), la *opera prima* de Francisco Vargas y *Corazón del tiempo* (2009) de Alberto Cortés, director el segundo de una mayor trayectoria.

El objetivo del análisis de estas dos películas es dar a conocer a más profundidad una vertiente del cine mexicano que hace crítica al sistema desde la periferia, sin necesidad de estar dentro del centro de poder: la Ciudad de México. Por los años de producción de las cintas no puede definirse al gobierno establecido como opresor. Pues haciendo una breve remembranza histórica, la dictadura civil en México duró setenta y seis años<sup>1</sup>. El PRI dejó el poder en el año 2000, por ello es que menciono que el sistema no puede ser catalogado como represivo, el PAN (Partido Acción Nacional); o por lo menos no es el mismo sistema de represión que se había consolidado por tres cuartos de siglo. La ruptura del discurso hegemónico establecido por el PRI es clara en México en la década de los noventas, hay una serie de eventos que comienzan a desarrollarse desde la entrada en vigor de TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte, y conocido también como NAFTA por sus siglas en inglés) y culminan con la salida del PRI de los Pinos debido a la victoria de Vicente Fox en el año 2000. Sin embargo antes de eso, ya había habido claros quiebres dentro del sistema mexicano.

Uno de esos quiebres que ponen en evidencia la falla del estado mexicano es el levantamiento armado en el estado de Chiapas, llevado a cabo por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional<sup>2</sup>. Este movimiento revolucionario guerrillero sigue vivo hasta la fecha, pero con mucha menos atención que recibió en el momento de su aparición. Su fama fue secundada además por la crisis financiera desatada por políticas económicas erróneas implementadas desde

---

<sup>1</sup> Fernando Herrera Calderón y Adela Cedillo hacen un análisis a profundidad acerca del priorato, o las más de siete décadas que duró el PRI (Partido Revolucionario Institucional). La institución en el poder de este partido a partir de la Revolución mexicana y su afianzamiento posterior por medio de la legalización y su auto-democratización. En *Challengin Authoritarianism in Mexico. Revolutionary Struggles and the Dirty War, 1964-1982* subrayan y detallan como el PRI utilice los mismos medios de represión que usaron otras dictaduras, como la chilena. En consecuencia al periodo de tiempo que duró este partido en el poder, tiene que denominársele como una dictadura civil, puesto que su perpetuación no se llevó a cabo por las armas, sino por medio de la creación de un estado “democrático”, pero donde el partido manejaba las instituciones encargadas de reforzar la democracia misma.

<sup>2</sup> Alberto Hernández Millán en *EZLN Revolución para la evolución (1994-2005)* hace un estudio y un análisis acerca de las consecuencias y los alcances del movimiento zapatista pasados los diez primeros años de éste.

## CINE MEXICANO Y SU REPRESENTACIÓN PERIFÉRICA

el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988), el después conocido como el “error de diciembre”<sup>3</sup>. Pero que fueron llevadas a su cúspide por el presidente posterior Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). En este contexto es donde se desarrolla dicho conflicto armado, que en principio fue fuertemente sofocado por el ejército mexicano, y cuya revaloración se da en las películas que en este ensayo analizo.

*El violín* representa una especie de evolución dentro de lo que a la configuración de México como país y como ideología. Hay varias formas en las que se va a construir al sujeto nacional y la conciencia del mismo, los agentes que afectan esta formación son muchos y variados. Por supuesto que uno de dichos agentes será la versión oficial de lo que la identidad nacional debe de ser, considerando los intereses que motiven dicha versión oficial; pues estos pueden ser tan variados como sus intereses económicos y/o políticos. La visión y la agenda de lo que, en este caso, el mexicano, debe de ser un intenso intercambio de opiniones y posiciones.

El rompimiento con la representación en sí es muy difícil, puesto a que los lazos que nos unen con el desarrollo de dicha representación son muy fuertes, además de que ninguna herencia se desecha sólo porque se llegue a la conclusión de su sentido erróneo, o presente un sentido de ineffectividad *per se*. El peso significativo dentro de nuestras conciencias es demasiado grande, hay momentos, imágenes, discursos, ideas que se han honrado desde siempre, y que con el paso del tiempo se aceptan como verdaderas e inamovibles; y que se deben de usar como puentes de transición entre el pasado ideológico y lo que sea que nos depare un nuevo momento transicional. En este caso se verá si el uso de una nueva disposición visual que hacen Francisco Vargas y Martín Boege Paré (director de fotografía, que en este caso considero de suma importancia al segundo), rompe con dicha herencia cinematográfica o la refuerzan; por qué y cuál es la función que esta parte tiene dentro de la construcción visual de *El violín*, además como esto refuerza al cine que debe de crearse en la periferia mexicana y su función crítica.

---

<sup>3</sup> Este fue el nombre coloquial con el que se le conoció a la crisis económica que aquejó a México a partir de enero de 1994, y que tuvo repercusiones mundiales, en el contexto mundial económico también se le conoció como el “Efecto tequila”. Debido a las políticas económicas implementadas en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari enfocadas en el paso del capitalismo de estado al neoliberalismo capitalista, dándole sobre todo grandes facilidades a la inversión extranjera, el peso mexicano sufrió una fuerte devaluación los primeros meses del sexenio de Ernesto Zedillo (1994-2000). Esta devaluación se debió a la acumulación de varios factores que incluyen las políticas gubernamentales, sumado al retiro de grandes cantidades en dólares por inversionistas extranjeros, ante el inminente anuncio de una devaluación de la moneda mexicana. Para un análisis más detallado sobre los efectos y las consecuencias de esta crisis se puede consultar *NAFTA Revisited: Achievements and Challenges* de Gary Clyde Hufbauer y Jeffrey J. Schoot.

Después de haber pasado por la “Época de oro”<sup>4</sup> del cine mexicano, a mediados de los años setenta hubo un primero intento de reactivación de la cinematografía nacional que no vino de la industria privada sino del aparato gubernamental. En un intento de frenar la “influencia” del cine y el comportamiento de la sociedad norteamericana en el cine mexicano y nuestra propia sociedad joven, además de tener el control frente a cualquier tipo de crítica y a pesar de que “[E]cheverría no sólo finalmente ‘mejoró’ México, él también tuvo éxito renovando la industria filmica. Sus mayores logros fueron asegurar el apoyo total del estado a una nueva generación de cineastas.”<sup>5</sup> (Hegarty 176). Pero esta renovación por parte del gobierno de Luis Echeverría se hizo por medio de la nacionalización de la industria cinematográfica. Es evidente que dicha acción no se llevó a cabo por razones de negocios, puesto que el cine en México no fue realmente un negocio, por lo menos no uno muy grande en esa época, tanto que le conviniera al gobierno de Echeverría nacionalizarlo. Pero era bien sabido por la élite en el poder lo contundente que pudiera haber sido, si era utilizado como herramienta contestataria y crítica en contra de las políticas gubernamentales.

Es precisamente dentro de esa “nueva generación” donde se encuentra el director de *Canoa* (1975), Felipe Cazals. Una de las primeras impresiones que tuve sobre esta película es que se trataba de la primera que hacía una crítica, por lo menos indirecta, a los hechos del 2 de octubre de 1968 en la plaza de las tres culturas en Tlatelolco<sup>6</sup>. Sin embargo después de varios años, una revaluación y una ampliación en mis lecturas me han llevado a la conclusión de que no es necesariamente así, y puede tener una doble lectura. Esta es una de las películas que se encuentran dentro de la genealogía de cine nacional abiertamente crítico. Una que se encuentra dentro de esta misma línea es *Rojo amanecer* (1989) dirigida por Jorge Fons, y que traigo a colación por la importancia e influencia que tiene directamente con la película de Francisco Vargas y en consecuencia también sobre la de Cortés. Si se hace memoria y se recuerda la última

<sup>4</sup> Para un análisis profundo del cine mexicano en su “época de oro”, sus causas y sus efectos, analizar *La grandeza del cine mexicano* (2001) de Jorge Ayala Blanco.

<sup>5</sup> Con nueva generación de cineastas Kerry Hegarty se refiere a Paul Leduc, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein (La traducción es mía).

<sup>6</sup> No hay que perder de vista que Luis Echeverría fungía como secretario de gobernación durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), y de forma extraoficial siempre se le ha culpado a él de haber dado la orden de ataque contra los estudiantes. En consecuencia la nacionalización de la industria cinematográfica puede entonces verse como una manera de cubrirse la espalda contra críticas que ya se venían fraguando desde antes, sobretodo en la forma de documental. (Para un acercamiento breve al documental post 2 de octubre puede verse “New Oculars Cultures and the Old Battle to Visualize the Past and the Present” en *Looking for Mexico* (2009) de John Mraz.

## CINE MEXICANO Y SU REPRESENTACIÓN PERIFÉRICA

escena de *Rojo amanecer*, los niños al igual que en *El violín*, son piezas de suma importancia en el embalaje del periodo de reconstrucción de conciencia de México.

Los niños son el futuro de un México que en *Rojo amanecer* se argumenta que se encuentra aún perdido, sin un rumbo definido; en el caso de *El violín* la juventud y el futuro que representan los dos niños que quedan al final en posesión de una pistola escuadra, es distinta. En la película de Vargas la juventud debe de buscar el cambio por medio de la fuerza, terminando la lucha que sus padres comenzaron. A pesar de que México salió de una dictadura civil de más de setenta años, el proceso de reconstrucción ha sido diferente al de otros países, donde la dictadura fue abierta y la represión militar contundente. Es precisamente la juventud que no vivió los peores años de la represión la que tiene que dar la cara por una o dos generaciones, que sí vivieron años de oscuridad partidista y totalitaria para reconstruir un nuevo entendimiento de México y el mexicano.

Prueba de lo anterior es que no ha habido en México aun un proceso de duelo<sup>7</sup>, ya que en el ideario mexicano todavía no se ha establecido claramente que se vivió bajo una dictadura. Hemos llegado, por un distinto camino, al mismo lugar de negación. Los ejemplos más socorridos cuando de dictaduras militares se habla en Latinoamérica son Argentina, Chile y Brasil, dejando de lado muchas veces a las muchas otras dictaduras que hubo en el continente americano, pero a las que menciono se les ha considerado históricamente como las apoteóticas. Son los sistemas totalitarios anteriores quienes tuvieron primero un proceso de negación, antes de enfrentar, aceptar y tratar de explicar su proceso dictatorial. Está entonces México en el mismo momento de negación, lo cual hace este momento histórico tan rico para el análisis, puesto que como lo mencionaba anteriormente, estamos en el umbral de un cambio en la conciencia y en la concepción de dicho periodo histórico-político.

La trama de *El violín* no es complicada, es una familia convencional de una sierra selvática en México de los cuales sólo vemos en pantalla al abuelo y protagonista, Plutarco Hidalgo, su hijo Genaro y el pequeño nieto Lucio, que se ganan la vida cantando en la calle y restaurantes del pueblo/ciudad más cercano del cual no sabemos a ciencia cierta cuál es su nombre. La primera escena pertenece al final de la película y nos muestra por adelantado el desenlace que tendrán los

<sup>7</sup> En cuanto al proceso de duelo postdictatorial en Latinoamérica se deben de consultar los trabajos de Alberto Moreiras "Posdictadura y reforma del pensamiento" (1993) y *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina* (1999). La investigación de este crítico es pionera en cuanto al cambio que sufre la conciencia del individuo nacional después de caído el poder dictatorial.

GUILLERMO MARTÍNEZ SOTELO

hechos que se desarrollan durante el filme. Lo que nos queda por saber es la forma en que tales hechos se desenmarañarán. Inmediatamente comenzada la trama lineal de la película nos damos cuenta que Genaro es parte de un movimiento subterráneo que tiene que ver con la compra-venta de armas, red que se teje por distintas poblaciones y por distintos medios, pues hasta una señora casi anciana que vende quesos en la calle es parte de dicha red. Después se nos revela que estas armas son para la insurrección armada.

El evento que desencadena los demás en el filme de Vargas es la ocupación violenta del ejército mexicano la población/villa donde viven (vivían) Plutarco y su familia, de hecho se llevan presa a Lupe, la esposa de Genaro, personaje que nunca vemos pero al cual se hace referencia varias veces. A partir de este momento la población se desplaza, Genaro intenta recuperar armas y municiones para la causa rebelde, y don Plutarco con el pretexto de cuidar su milpa de maíz, se adentra en el pueblo, hace amistad con el capitán del ejército encargado de la operación e intenta sacar algo de munición en el estuche de su violín. Durante este tiempo se ven distintos representantes del abanico que forman el ejército mexicano, es decir, como la fotografía misma de *El violín* no todo es blanco y negro, sino que hay muchos tonos de gris.

El capitán finge hacerse amigo de Plutarco para extraer información acerca de los rebeldes, pero por otro lado cuando el anciano se aleja de la villa en su mula, un soldado raso le da un envoltorio y le dice “para que se eche un taco”, dándose cuenta después Plutarco de que era una pistola escuadra de uso exclusivo del ejército. El soldado lo hace dos veces, es decir éste sabía que Plutarco estaba tratando de sacar armas y munición de la milpa y decide ayudar y participar del tráfico de armas insurgentes. La participación es sin ninguna ganancia personal y es meramente ideológica, pues poca diferencia iban a hacer dos pistolas escuadras en una insurrección; pero al final lo hace, que es lo que importa para poder evaluar el accionar de dicho soldado. El mismo capitán demuestra su inconformidad con su situación, la situación forzada en la que se ven las fuerzas castrenses al tener que obedecer las órdenes que se les imputan. Esto queda de manifiesto cuando Plutarco le pregunta “¿Cuándo nos van a dejar en paz, aquí no hay eso que ustedes buscan?” a lo que el capitán contesta: “Mira Plutarco, yo por mí me largaba de una buena vez... palabra” (*El violín*)

*El violín* tiene la primera particularidad de estar filmada en blanco y negro, la primera pregunta que nos debemos hacer es ¿Por qué el director lo decidió así?; y por supuesto se le

## CINE MEXICANO Y SU REPRESENTACIÓN PERIFÉRICA

pueden dar múltiples explicaciones. La trama de un violinista cuyo personaje se llama Plutarco Hidalgo, (que no es actor y que ser violinista es su oficio real, don Ángel Tavira) sin una mano, que termina intentando ayudar a su hijo a sacar armas de una parcela ocupada por el ejército; reclama que nos preguntemos una serie de elecciones que hacen, en este caso, el director y su director de fotografía. Hay un par de hipótesis que creo tienen validez en este caso por la utilización del blanco y negro. La primera y que sea tal vez aventurada es la de dar más importancia a la trama que a la fotografía misma. Trama que no necesariamente a manera de contradicción, pero sí de experimento cinematográfico de sumo interés, depende mucho de su imagen, pues es *El violín* una película con muy poco diálogo.

El sureste mexicano alberga los estados más coloridos de la república mexicana, Guerrero, Oaxaca y Chiapas son las entidades que más atención nos robarían visualmente a los espectadores. Pero que a su vez han representado al mismo tiempo zonas de más abandono económico, educacional y político por parte del gobierno mexicano, y que han tenido un historial de levantamientos armados que datan desde la década de los setentas. *El violín* no especifica donde exactamente desarrolla su trama, pero la vegetación que vemos en distintos tonos de grises nos obliga a pensar en esta región de México; a juicio del director, esta región del país perdió su color cuando al levantarse los indígenas del estado de Chiapas en armas en 1994 fueron fuertemente reprimidos por el ejército mexicano. Sin embargo la falta de denominación en la película de quienes son los que se rebelan, y la falta de indicadores geográficos nos obligan a ligar esta película no sólo con el levantamiento zapatistas, sino también con otros similares en el estado de Guerrero<sup>8</sup>.

El Ejército Zapatista de Liberación Nacional no es directamente mencionado en esta película pero sí es fuertemente aludido, en cambio con la segunda película que aquí analizo, *Corazón del tiempo*, donde sí es el EZLN el cuerpo armado en cuestión. Sin embargo como ya he mencionado el hecho de no darle el beneficio del nominalismo, hace que la gnosia se extienda allende las fronteras mexicanas; tal vez hasta centro y Sudamérica, donde también hubo levantamientos armados insurgentes. En el caso de México no hay ningún otro movimiento armado insurrecto en

---

<sup>8</sup> Para un conocimiento más profundo a las actividades de guerrillas en varios estados mexicanos y las estrategias de las fuerzas armadas nacionales en años anteriores, se puede consultar el artículo de Verónica Oikión Solano: “El estado mexicano frente a los levantamientos armados en Guerrero: El caso del Plan Telaraña” (2007) o el libro de Merio Bellingueri *Del agrarismo armado a la guerra de los pobres: ensayos de guerrilla rural en el México contemporáneo, 1940-1974* (2003).



GUILLERMO MARTÍNEZ SOTELO

el país de índole guerrillero en el presente, por lo menos que haya recibido la atención nacional. En este caso no menciono en esta investigación el fenómeno de violencia que el narcotráfico y la “Guerra contra el crimen organizado” han desatado en México desde alrededor del año 2007 a la fecha (2012); y que en historia reciente los cárteles de droga son los únicos grupos insurgentes que se ha rebelado contra el gobierno mexicano.

Los levantamientos indígenas han sido históricamente en México orillados por la relegación en la que viven la mayoría de las comunidades indígenas del país. El movimiento zapatista se desvió de sus propuestas originales hasta convertirse en una mera parafernalia mediática<sup>9</sup>, aunque algunas comunidades han logrado su autonomía y de hecho ya hay prueba cinematográfica de ello; de las diferencias que existen entre las comunidades autónomas y el movimiento del EZLN, como mencionaba en la película de Cortés *Corazón del tiempo*. Casi en su generalidad el levantamiento se puede considerar infructuoso, pero fue lo más que pudieron hacer en reclamo en contra de las injusticias de las que eran presas; lastimosamente el levantamiento sólo les trajo más injusticia y represión por parte de quien debería de velar por su bienestar, el gobierno y su brazo ejecutor, el ejército mexicano. Sin embargo al mismo tiempo les brindó un reconocimiento no sólo nacional, sino también internacional, la dispersión del mensaje de su lucha y les brindó la oportunidad de que su voz fuera escuchada, y no interpretada por alguien ni por nadie más.

Además de tratar de poner la trama por encima de la imagen, el blanco y negro pueden ser el intento de Francisco Vargas de enlazar su obra con el clásico cine mexicano, con el de la “Época de oro”. Siempre que hablamos de dúos históricos del cine nos viene a la mente el de Emilio Fernández y el que fue por mucho tiempo su director de fotografía, Gabriel Figueroa. Hay partes de *El violín* que nos recuerdan películas como *Flor Silvestre* (1942) y *María Candelaria* (1943), sobretodo con una serie de tomas panorámicas amplias que hace Vargas durante su película. El acto de enlazarse con el cine mexicano clásico es una forma de autovalidación, de situarse a la altura de directores que marcaron un hito dentro del cine nacional y en la construcción misma de una conciencia nacional,<sup>10</sup> pero con una temática completamente distinta, siendo ahora dueño Vargas de una denuncia amarga de lo que se ha convertido el ambiente rural mexicano; y como

---

<sup>9</sup> En orden de informarse acerca de la misión del EZLN puede visitarse su sitio web en [www.ezln.org.mx](http://www.ezln.org.mx), el cual por el hecho de existir puede invitar a las más variadas interpretaciones de utilización mediática, libertad de expresión y globalización; por abrir más vías de comunicación con el presente político mexicano.

<sup>10</sup> Para una referencia más amplia en cuanto a este punto puede recurrirse a el capítulo “The Formation of a National Cinema Audience” de Andrea Noble en *Mexican National Cinema* (2006).

## CINE MEXICANO Y SU REPRESENTACIÓN PERIFÉRICA

pasó de ser el lugar idílico, el *locus amoenus* de la comedia ranchera de los años cuarentas para convertirse en el espacio de la represión, la tortura y la muerte.

El director de *El violín* se sitúa en el renglón de estos directores, cuyas formas están impresas en el subconsciente del individuo nacional mexicano, para de esa forma subvertir los mismos códigos que utilizaron los directores consagrados, en orden de crear un mensaje visual contestatario. Esos códigos utilizados por Fernández y Figueroa han sido históricamente marcados en la conciencia de todos los mexicanos (con acceso a una televisión) y respondemos a ellos, los consideramos realmente como “lo mexicano” y como el cine que valía la pena, “el verdadero cine mexicano” que ayudó al aparato gubernamental a crear esa noción de mexicanidad. Vargas y Boege lo saben y lo utilizan a su favor para crear visualmente una nueva conciencia con códigos “prestados” por decirlo de alguna manera o heredados, pero con un giro totalmente distinto. Debido a que las necesidades del país son completamente distintas y el mensaje que tratan de pasar los creadores, por supuesto, es también diferente.

*El violín* por su puesto no sólo echa mano de la cinematografía reconocida, sino que también se aventura a proponer una serie de tomas no tan convencionales, como tomas del punto de vista de lo que podríamos suponer es alguien escondiéndose. Hablo especialmente de la primera escena donde personal del Ejército Mexicano está torturando a varios miembros de un grupo indígena y uno de ellos viola a una de las mujeres del grupo. Ese tipo de “hidden gaze” no es del todo común dentro del cine mexicano, y va de la mano con la temática tan poco tratada de fuerte crítica al ejército mexicano, que aparece casi animalizado dentro de la obra de Vargas. Sumándole además a esta fuerte escena a dos soldados más tocándose el área genital en un segundo plano y en el otro extremo de la pantalla, en segundo plano también dos mujeres más desnudas.

El gobierno “revolucionario” fue una institución emblemática de la modernidad mexicana y fue también una completamente cerrada, el PRI nunca fue fuertemente criticado durante el tiempo que estuvo en el poder. Hay que analizar también que tanto peso tiene el hecho de que durante la producción de ambas películas que aquí analizo, el poder haya estado del lado del partido PAN, eterno rival derechista del septuagenario PRI. Probablemente la realización de estas películas no hubiera sido posible durante el último gobierno priísta, el de Ernesto Zedillo, mucho menos antes de este. A pesar de que después del asesinato de Luis Donaldo Colosio en marzo de 1994, Zedillo entró a la escena política en el papel de “contención de daños”; pero de igual forma creo que en

GUILLERMO MARTÍNEZ SOTELO

ese sexenio esta película no se hubiera realizado; teniendo en cuenta que fue al entrar Zedillo a su mandato cuando surge la insurrección zapatista.

Independientemente de cuál sea el gobierno, la película se hizo, y en ella encontramos una muy buena pieza crítica cuyo final, como ya lo mencionaba se relaciona fuertemente con el de *Rojo amanecer*. La última escena donde los niños quedan con la segunda pistola que el soldado raso le da a don Plutarco y se dirigen hacia la carretera queda como mensaje subyacente de lo que el país necesita hacer para salir del atraso en el que el país se encuentra y la desigualdad que corona la miseria en muchas entidades del país, este final se relaciona también con la película de Cortés, del cual hablaré más adelante. Los dos niños caminan hacia el infinito de una carretera sin final, justo después de cantar un corrido que menciona las andanzas de la familia Hidalgo, su familia, y el llamado social al que respondieron para pelear por las tierras que les pertenecían. Esta escena se liga con una del comienzo de la película cuando Genaro le dice a su papá: “Este va a salir más cabrón que usted y yo juntos”, es decir, se augura que los cambios que Genaro y don Plutarco no pudieron realizar, el niño Lucio, los logrará. En el caso de *El violín* de Francisco Vargas, el armamentismo puede ser metafórico e ideológico; es decir se puede leer esta última escena en un plano literal o en uno figurado. El arma puede representar la educación y la preparación que necesitan las nuevas generaciones de México para poder combatir los males que la han aquejado por tres cuartos de siglo.

En la película de Alberto Cortés el experimento es distinto. Este director hizo su película con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, no sobre ellos. Es diametralmente distinto cuando un director o un escritor hablar sobre un evento social, una historia, un pueblo o una comunidad, a hablar con ellos, a la par de ellos. Desde la concepción del proyecto Cortés trabajo conjuntamente con la Juntas de Buen Gobierno Hacia la Esperanza y miembros del EZLN. Hay que hacer la aclaración de que las Juntas y el EZLN son organizaciones distintas. Las Juntas de Buen Gobierno se forman con representantes de los 27 Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas, que forman parte cada Caracol, que son éstos a su vez las regiones organizativas de dichas comunidades autónomas zapatistas<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Gloria Muñoz Ramírez en *El fuego y la palabra* (2008) hace un recuento de la historia del movimiento zapatista desde sus orígenes clandestinos hasta el presente. Para entender de una mejor manera la división y la organización de las comunidades autónomas zapatistas, se puede consultar su trabajo.

## CINE MEXICANO Y SU REPRESENTACIÓN PERIFÉRICA

El valor de esta pieza cinematográfica entonces debe de ser tomado en cuenta desde la parte de planeación y producción. Se convierte esta película en la primera forma de representación de un movimiento indígena, por lo menos en México, en la cual el protagonista del movimiento tiene una voz y una opinión en la manera de la que va a ser representado. El director aclara en una entrevista, que de hecho los tiempos y las formas en las que desarrolló este proyecto, fueron vinieron de parte de los integrantes de la Junta de Buen Gobierno con la que estuvieron trabajando. No trataron de imponer ellos, es decir los productores y realizadores, la forma occidental de trabajar en una producción cinematográfica, con los apremios de una filmación “normal”, de terminar el trabajo lo antes posible, porque el presupuesto está medido y agotándose.

En el caso de *Corazón del tiempo* mucha de la planificación vino de parte de la Junta a manera de sugerencias para con la producción. Una de ellas y que tiene impacto en la representación es la utilización del español en la película. Al trabajar en comunidades del noroeste mexicano se debe de tener en cuenta que muchas veces el español no es la lengua predominante, sino el tzeltal o el chol. La decisión de usar español para tener una mejor acogida dentro del público nacional, fue de la Junta misma. Es importante analizar esta decisión, debido a la segregación de la que han sido víctimas los pueblos indígenas en México (y en el continente americano en general). Pero esta segregación no sólo ha sido de parte del gobierno, al no brindarles las oportunidades que como ciudadanos de un país merecerían, pero de la población mestiza en general. El ser ligado a una herencia o etnia indígena, en México ha sido motivo de un racismo plagado de ignorancia. Sin embargo en *Corazón del tiempo* más que la reivindicación de un pueblo basada en su lengua, se busca la comunicación de la temática planteada en la obra audiovisual.

En la película de Cortés se plantea y se retrata la situación de la mujer chiapaneca que se ve obligada a navegar entre dos mundos: el de las tradiciones que caracterizan a su etnia indígena y el del nuevo gobierno que se establece donde la comunidad tiene derecho a opinar en las decisiones más personales, pues siempre la comunidad está por encima de las necesidades personales del individuo. La trama de *Corazón del tiempo* parte de un guión ficcional actuado por los miembros de la comunidad San Pedro de la Esperanza, miembro del Municipio Autónomo Zapatista San Pedro de Michoacán; y es la historia de una joven que por medio de su relación romántica semi-forzada, y después rota, encuentra eventualmente el verdadero amor. Pudiera

GUILLERMO MARTÍNEZ SOTELO

parecer esta una historia idílico-romántica, pero esto se rompe debido a una serie de tangentes que retratan la realidad social de una de las comunidades autónomas, que se caracteriza como un microcosmos. En consecuencia la película se vuelve también la narración de la búsqueda de esta mujer indígena de identidad y de libertad.

La película comienza con el compromiso de las familias de Sonia y Miguel, que por medio del intercambio de una vaca y de dinero la pedida de mano se lleva a cabo. Debe de subrayarse que desde esta primera conversación entre los padres de los muchachos comprometidos, los jóvenes no son parte de la discusión, las atribuciones que se enaltecen en ambos jóvenes por parte de sus padres son el compromiso que tienen con la lucha armada. No sólo pueden ser buenos jefes de familia y amas de casa, pero la “bondad” que los debe de caracterizar en este mundo alternativo que ha podido crearse en una parte de la selva mexicana, debe de estar ligado al compromiso social que ambas partes deben respetar y por el cual deben de seguir luchando. Sin embargo desde los primeros minutos de la película queda de manifiesto el descontento de Sonia con las costumbres y expresa el sentir de haber sido intercambiada por la vaca.

La pequeña hermana de Sonia de la cual no se nos ofrece el nombre sirve de contrapunteo a las historias y las opiniones de la abuela. Que desde el espacio íntimo y cerrado de la cocina sirve de hilo conector entre el pasado tradicional de este pueblo, y el presente de sus nietas, que muestra signos de cambio conforme se va desarrollando la película. Pero hay un tercero en discordia, Julio, que también es atraído por Sonia y cuyos avances no son rechazados. Este segundo muchacho es parte del movimiento armado y además del compromiso que ya tiene Sonia, su pertenencia a la insurrección es el segundo obstáculo que enfrentarán. No pueden tener relación de pareja estando uno de ellos fuera de las fuerzas insurrectas, tendría Sonia que unirse a ellas.

La manera en que *Corazón del tiempo* se construye visualmente tiene varios vasos conectores con *El violín*, Alberto Cortés y su director de fotografía Marc Bellver, también hacen uso de tomas panorámicas de la selva lacandona, donde en algunos de los casos sirve de puente visual entre una escena y la otra. En el caso de *Corazón del tiempo* estas tomas si muestran en toda su extensión la grandeza y el verdor de esta selva, cosa que Vargas y Boege Paré no pueden explotar debido a su decisión en cuanto al color. Pero ayudado de la neblina que baja de la montaña, Cortés logra crear una imagen entre sublime y onírica en la que el paso convencional del tiempo

## CINE MEXICANO Y SU REPRESENTACIÓN PERIFÉRICA

parece perderse. Hay una serie de utilización de los primeros planos y los acercamientos y acercamientos extremos en dos distintos tipos de casos: primero cuando los personajes dejan de manifiesto sus sentimientos, ya sean de emoción positiva, alegría o molestia; y el otro tipo es cuando se están desarrollando las faenas de trabajo y la creación artesanal de algunos tipos de comidas.

Se presenta como de suma importancia para el director el poder capturar estos momentos íntimos de los personajes, y también de la vida cotidiana de esta comunidad indígena, donde sin expresarlo abiertamente se vuelve una especie de documental no sólo de sus vidas, sino del proceso que se está llevando a cabo al interior de estos municipios y de esta región del país en general. Dentro de la construcción visual de esta película tiene una gran importancia la existencia de la cámara misma. En una escena que carece completamente de diálogo, uno de los miembros de la comunidad toma una cámara de video al escuchar un helicóptero que sobrevuela su comunidad y los alrededores. La evidencia filmica y visual se vuelve una herramienta de suma importancia para la soberanía de estos pueblos.

En *Corazón del tiempo* el ejército mexicano oficial, porque el zapatista también es un ejército mexicano, es mencionado y puesto en escena muy brevemente, al contrario de *El violín*. Pero en relación a la anotación que hacía en el párrafo anterior, cuando un destacamento del ejército oficial mexicano llega a San Pedro de la Esperanza, de forma inmediata sale un miembro de la comunidad con una cámara de video; además otro miembro de un grupo de tres personas que parecen ser observadores/voluntarios internacionales (uno de ellos es rubio), comienza a tomar fotos de todos los ángulos del destacamento y sus vehículos. Lo que es de sumo interés es que el vigía que está posicionado en la camioneta de la vanguardia, también está grabando a los miembros de la comunidad con una cámara de video. Esta escena nos brinda la oportunidad de analizar la importancia de la evidencia audiovisual que ambas partes en disputa pueden ofrecer. Por un lado los habitantes de la villa saben que la cámara los protege hasta cierto punto de posibles abusos de autoridad del ejército. Las razones de las fuerzas castrenses para filmar pueden ser variadas, una de ellas puede ser el de presentar la versión propia de los hechos, para tratar de mantener su reputación lo menos golpeada posible.

La cámara dentro de la cámara toma toda una nueva dimensión gracias a la trama que no presenta Cortés. Es importante además subrayar que Cortés no está inventando una nueva forma

GUILLERMO MARTÍNEZ SOTELO

de discurso visual contestatario, lo que él hace es servirnos al público que estamos más lejano del movimiento zapatista de enlace y de transmisor de lo que ya se hace ahí. La cámara de video de Cortés como la de los miembros de la comunidad autónoma es el enlace entre el microcosmos creado ahí y el resto del mundo. En otro momento de la película cuando otro destacamento quiere entrar a la comunidad, les es prohibido el paso por medio de la interposición de los cuerpos sobre todo de las mujeres de la comunidad. Ahí el cuerpo toma otra dimensión, el cuerpo se convierte en un arma que sale defensa de la ideología.

Sonia tiene que enfrentarse a las tradiciones de su pueblo, de su historia, a la opinión pública y a las leyes del grupo insurgente mismo. La palabra dada, tanto la de Sonia como la de su padre en nombre de su familia, tiene un peso muy grande. En orden de poder responder a la “la emoción tan grande que ahora siente” y que por sus propias palabras le describe a su padre. Siempre la historia íntima y la lucha de la protagonista se da en medio de la problemática que envuelve a la comunidad, como lo es la traída de la electricidad a su pequeño pueblo. Dentro de ese contexto, como ya lo he mencionado, la comunidad debe de prevalecer. Lo cual visualmente lo refuerza el director en varias tomas y escenas donde no sólo lo que atañe a la comunidad se discute en grupo, pero la relación de Sonia y Julio también. La cual se discute entre las familias de los primero comprometidos, y después con mandos del ejército insurgente.

El director de *Corazón del tiempo*<sup>12</sup> lleva la problemática personal de Sonia, a la representación de género en la sierra del este mexicano, y como dentro del gobierno alternativo que estas comunidades han elegido tener, la igualdad de género se convierte en una posibilidad. Para Cortés las tradiciones y la alternativa política de las comunidades autónomas no eventos y posibilidades inversamente proporcionales, es decir para que exista una, no necesariamente tiene que desaparecer la otra; pueden coexistir. Por otro lado *El violín*<sup>13</sup> está ahí, como una representación audiovisual crítica, como lo fueron en su tiempo *Canoa* y *Rojo amanecer* y algunas otras durante la década de los noventas. En un México con necesidades políticas distintas, tenemos a directores como Francisco Vargas que levantan la voz y que tratan de crear

---

<sup>12</sup> *Corazón del tiempo* salió a las salas con una distribución de 14 copias, a lo que se le debe de considerar como una propuesta más bien conservadora y modesta. Lo anterior se debe a que no fue una super producción con un aparato de distribución detrás de ella muy grande. No tengo datos que me remitan a lo que ganó en taquilla y cuánto fue el tiempo que estuvo en cartelera.

<sup>13</sup> La película se estrenó con 20 copias en México, Distrito Federal, y durante las primeras 5 semanas 160 mil personas acudieron a las salas de cine a verla. Durante ese período se estreno en 20 ciudades más en México. Información del artículo “El éxito de *El Violín* está en su repercusión social, no en la taquilla” (2007) de Carlos Márquez.

## CINE MEXICANO Y SU REPRESENTACIÓN PERIFÉRICA

una “nueva conciencia” mexicana. Los charros cantores de traje de gala y botonadura de plata y los indígenas dueños de un lenguaje barroco inexistente ya no tienen cabida. Tenemos que darnos cuenta que estamos en un parte aguas, económica y políticamente estamos en el momento en el que o cambiamos y caminamos hacia adelante, o nos hundimos y nos retrasamos otros cincuenta años. Tanto *El violín* como una nueva ola de cine mexicano post PRI serán piezas importantes en dicha reconstrucción, no sólo de la conciencia, sino del país en sí. Ambas nos dan una perspectiva crítica del cine mexicano de protesta pero que no sólo se enfoca y retrata la parte más oscura y negativa del gobierno o el ejército mexicano. A pesar de que *El violín* en buena parte si lo hace, por medio de su fotografía las dos muestran la grandeza natural que dicha región del país, además de la solidarización de sus habitantes, y como a pesar del paso del tiempo se siguen imponiendo ante la adversidad.

### Referencias bibliográficas

Alfaro-Córdoba, Amanda. “La producción cultural en Centroamérica: el caso del cine.” *Anuario de Estudios Centroamericanos* 33.34 (2008). Print.

Bellingueri, Mario. *Del agrarismo armado a la guerra de los pobres: ensayos de guerrilla rural en el México contemporáneo, 1940-1974*. México, D.F.: Secretaría de Cultura Ciudad de México, 2003. Print.

Bordwell, David and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 4a Ed. New York: McGraw-Hill, 1993. Print.

Borón, Atilio, Julio Gambina, and Naum Minsburg, eds. *Tiempos violentos: neoliberalismo, globalización y desigualdad en América Latina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999. Print.

Caro García, María Concepción. *El discurso del poder: del manejo político e ideológico de la deuda (1982-1988) al neoliberalismo de los noventa en México*. México, D.F.: UNAM, 2000. Print.

*Corazón del tiempo*. Dir. Alberto Cortés. 2008. México-España. Dur. 90 mins. DVD.

*El violín*. Dir. Francisco Vargas Quevedo. 2007, México. Dur. 138 mins. DVD.



GUILLERMO MARTÍNEZ SOTELO

González Vargas, Carla, et al. *Las rutas del cine mexicano contemporáneo 1990-2006*. México, D.F.: CONACULTA, Landucci, 2006. Print.

Hernández Millán, Alberto. *EZLN Revolución para la evolución (1994-2005)*. Madrid: Editorial Popular, 2007. Print.

Herrera Calderón, Fernando, and Adela Cedillo. *Challengin Authoritarianism in Mexico. Revolutionary Struggles and the Dirty War, 1964-1982*. New York: Routledge, 2012. Print.

Hufbauer, Gary Clyde and Jeffrey J. Schoot. *NAFTA Revisited: Achievements and Challenges*. Washington D.C.: Institute for International Economics, 2005. Print.

*Los últimos zapatistas, héroes olvidados*. Dirs. Francesco Taboada y Sarah Perrig. 2001, México. Dur. 70 mins. DVD.

Márquez, Carlos F. "El éxito de *El Violín* está en su repercusión social, no en la taquilla". *La jornada*. www.archivolajornadamichoacan.com.mx, n.p. 30 May 2007. Web. 28 Aug. 2012

Martínez, Raciél. *Cine mexicano y multiculturalismo*. Xalapa, México: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, 2009. Print.

Marz, John. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham, N.C.: Duke UP, 2009. Print.

*México ¿Fin de un Régimen?* Comp. José C. Valenzuela. México, D.F.: UAM, 1995. Print.

Moreiras, Albreto. "Posdictadura y reforma del pensamiento". *Revista de crítica cultural* 7.1 (1993): 26-35. Print.

---. *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago: Lom, 1999. Print.

Muñoz Ramírez, Gloria. *El fuego y la palabra*. San Francisco: City Lights, 2008. Print.

Oikión Solano, Verónica. "El estado mexicano frente a los levantamientos armados en Guerrero: El caso del Plan Telaraña." *Tsintzun. Revista de Estudios Históricos* 1.45 (2007): 65-82. Print.