

**El ser insuficiente del  
mexicano en**



**ÁNIMAS  
TRUJANO**

**Raúl Casamadrid**

**El ser insuficiente del  
mexicano en**

**ÁNIMAS  
TRUJANO**

**Raúl Casamadrid**



ESCUELA  
NACIONAL  
de ESTUDIOS  
SUPERIORES  
**UNAM**  
UNIDAD MORELIA

**10**  
años  
(2011-2021)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES MORELIA

MORELIA, 2022

# ÍNDICE

<b>Los motivos de Ánimas (a manera de prólogo)</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo uno</b>	
<b>El Cine de Oro como artífice de la mexicanidad</b>	<b>13</b>
<i>Ismael Rodríguez o la cinematografía identitaria</i>	14
<i>La mexicanidad como escudo</i>	17
<i>La mexicanidad como patrimonio filosófico</i>	19
<i>La unión libre entre el sincretismo y la mayordomía</i>	26
<b>Capítulo dos</b>	
<b>Ánimas Trujano o el ser mexicano insatisfecho</b>	<b>33</b>
<i>La inferioridad: el síndrome mexicano por excelencia</i>	35
<i>La insatisfacción del ser mexicano</i>	38
<i>El camino de la insuficiencia</i>	44
<b>Capítulo tres</b>	
<b>Ánimas o el arquetipo de la desmemoria y la desvalorización</b>	<b>54</b>
<i>Pelados, relajientos, apretados y otros excesos de incompletud</i>	57
<i>La fiesta: celebración identitaria y mexicanizante</i>	64
<i>La interminable búsqueda del mexicano</i>	70
<b>Capítulo cuatro</b>	
<b>Todos somos Ánimas</b>	<b>80</b>
<i>La rebelión del ser mexicano</i>	87
<i>El mexicano sin fe</i>	97
<b>Bibliografía</b>	<b>109</b>
Anexo I - Transcripción	
<i>Ánimas Trujano (el hombre importante)</i>	118
Anexo II - Filmografía	148

## Los motivos de Ánimas (a manera de prólogo)

*Ánimas Trujano (el hombre importante)* es un filme mexicano producido en los Estudios San Ángel durante el año de 1961 por Ismael Rodríguez Ruelas quien, a la vez, dirige esta cinta y participa también en la elaboración del guion junto a Vicente Oroná Jr. y Ricardo Garibay. La película está basada en la novela *La mayordomía* de Rogelio Barriga Rivas. Destacan en esta producción su fotografía, a cargo de Gabriel Figueroa, y la música, escrita por Raúl Lavista. El filme resalta por haber sido nominado al *Oscar* y al *Golden Globe* como mejor producción extranjera durante 1962; con muchas escenas filmadas en exteriores sobresalen, entre ellas, las secuencias rodadas en la zona arqueológica de Montealbán, en el estado de Oaxaca, y muchas filmadas en espacios rurales alejados de la capital.

La presente aproximación a este filme intenta acercarse al tema de la mexicanidad en el cine nacional a través de una película que, aunque ya no pertenece a la época dorada del nacional,<sup>1</sup> sí se trata de una historia cien por ciento mexicana, en el sentido de que está inmersa en temas relativos a la mexicanidad y porque se ubica al interior de una comunidad mestiza al sur de la República y dentro del estado de Oaxaca; reconocido, incluso al interior del país, por sus múltiples tradiciones ancestrales. Independientemente de sus logros y reconocimientos en festivales internacionales y haciendo a un lado el valor artístico de sus interpretaciones actorales, el argumento filmico resulta revelador en cuanto a ser un documento que refracta los usos y costumbres de una parte de la población mexicana y, en esa medida, señala elementos presentes dentro de la ideosincrasia del ser mexicano.

<sup>1</sup> La Época de Oro del Cine Mexicano se establece, regularmente, como aquella que va desde el año de 1936 hasta 1952; aunque esta demarcación varía según diferentes autores. En esta etapa, el cine mexicano alcanzó a internacionalizarse y se convirtió, atrás de la industria petrolera, en la segunda fuente de ingresos más importante del país. Ideológicamente, sus valores estaban ligados a los de la posrevolución y el nacionalismo, así como al impulso de la modernización e industrialización en un país que, hacia mediados del siglo pasado, finalmente encontraba cierta estabilidad política, social y económica.

En la historia de *Ánimas*, el personaje principal, y en la de cada uno de los que aparecen en la trama, es posible distinguir elementos propios del temperamento por el cual se distingue a un mexicano entre otras nacionalidades. Transcurre en un medio campirano, pero sus imágenes y su sentido son universales; en una buena medida se muestra el carácter mestizo que define la genética ideológica de muchos *pobladores de nuestro país*.

Acerca del nombre de *Ánimas Trujano (el hombre importante)*, encontramos que el mismo también corresponde al de un municipio del estado de Oaxaca, precisamente situado en la zona en donde se desarrollan tanto la acción de la novela como la del filme. Se trata de un pequeño municipio con apenas 6.7 kilómetros cuadrados el cual, originalmente llamado *Ánimas*, recibió luego como complemento el apelativo de *Trujano* en honor a un insurgente que combatió contra la corona española: Valerio Trujano. En ambas obras, la novela y el filme, el objetivo tanto del novelista como del cineasta fue el de articular diálogos y narraciones que reflexionaran sobre la mexicanidad. En ese sentido este trabajo se encuadra, asimismo, en el marco de elaborar contenidos y tareas alrededor de la mexicanidad, tanto en lo narrativo, como en lo sociológico, lo filosófico y lo antropológico, en el contexto de lo nacional y sus características.

A partir del nombre de este pequeño pero muy representativo municipio oaxaqueño y de este significativo dato, Ismael Rodríguez nos conduce a pensar en que la obra original de Barriga Rivas no desea, en su opinión, únicamente mostrar a un personaje en particular; sino que intenta constituir de este carácter un arquetipo, un modelo original que establezca ciertas pautas comunes a los mexicanos; por supuesto, se trataría entonces de un arquetipo de signo negativo, pues los actos que desempeña el personaje de *Ánimas* no son encomiables ni mucho menos; al contrario: las actitudes de *Ánimas* (y las de varios otros personajes del filme) son arcaicas y fruto del inconsciente o de sus instintos. El cineasta presenta a este tipo social de la mexicanidad y muestra, con ello, no únicamente a un modelo sino, también, a un patrón de conducta de donde derivan otros conceptos que forman parte tanto de los pensamientos como de las actitudes propias de ciertos individuos en la sociedad mexicana.

Por ello el personaje principal lleva el nombre de un municipio, de una de tantas localidades oaxaqueñas significando, quizá, que *Ánimas Trujano* no es solamente un personaje aislado en una trama, sino que representa a un modelo cultural de la idiosincrasia nacional; y que, en esa medida, como

parte de esta identidad, se refiere a un modelo que pervive y mora en todo mexicano. Así a cada uno de los personajes en esta historia correspondería un tipo o patrón, una representación material o intelectual del carácter arquetípico que ejemplifica a determinados seres insertos en lo mexicano y en la mexicanidad que salvaguarda el espíritu y la tradición de lo nacional. De ahí deriva otro objetivo de este trabajo, que consiste en inscribirlo dentro de distintas áreas del conocimiento, desde la historia de la cinematografía mexicana hasta la antropología social; desde los estudios culturales latinoamericanos hasta la psicología social, y desde los estudios poscoloniales hasta la filosofía de la identidad nacional.

Sobresale en el filme (de hecho, así comienza su primera escena) el tema de la mayordomía; esta institución social de usos y costumbres con su carácter festivo-religioso y ritual; nos da luz sobre la importancia que para el autor tienen sus personajes dentro de un contexto social que muestre al tipo de tejido interno que modela la identidad del *ser mexicano*. Bien o mal –así lo manifiestan la gran mayoría de las películas de Ismael Rodríguez, entre las que destacan como iconos de la filmografía nacional las sagas de *Nosotros los pobres*, *A toda máquina* y *Reclusorio*– sus argumentos se prestan para que logremos reflexionar de forma sistemática sobre la mexicanidad y así, a partir del estudio de sus filmes canónicos, poder hallar la pertinencia argumental que anima el entramado textual de sus realizaciones, donde en la identidad, propia de lo nacional, también se encuentra inserto lo universal.

Aquí resulta pertinente citar el comentario que realiza Leonardo Da Jandra en su libro *La hispanidad, fiesta y rito. Una defensa de nuestra identidad en el contexto global*, cuando dice: “Por la herida profunda y mal curada que ha abierto en el cuerpo hispánico la pregunta obsesiva por la identidad, supuran resentidos y quejumbrosos algunos de los más desesperados intentos de universalidad” (2005: 25). En lo particular, este trabajo propone encontrar un recorrido literario centrado sobre los temas caros a la mexicanidad en el cine nacional y, en ese tenor, intenta ilustrar con ciertas escenas detalladas del filme –en especial, aquellas donde aparecen los diálogos entre los personajes– los planteamientos que se suscitan y se interesan en lo identitario.

En contra de la idea que de los hijos de Malintzin y de Hernán Cortés, y de que la descendencia de Moctezuma y de otros capitanes o soldados ibéricos se constituyó, desde aquella época, en la raza mestiza mexicana, lo cierto es que el mestizaje fue más bien: “el resultado del proceso de desarrollo capitalista de la segunda mitad del siglo XIX que provocó profundas reorganizaciones

económicas, ecológicas y geográficas” (Navarrete, 2011: 7). De esta suerte – apunta Federico Navarrete en su artículo “El mestizo contemporáneo (agonía y supervivencia de un engendro)”–, las mayorías indígenas del país se vieron forzadas a buscar “nuevas formas de ocupación, nuevos lugares de residencia y nuevas identidades colectivas” (2011: 8); y así, acabaron rompiéndose las bases de la reproducción social en las comunidades. Para este autor, los padrinos del mestizo mexicano fueron los intelectuales cercanos al Estado hacia finales del siglo XIX y principios del XX, como Justo Sierra, Andrés Molina Enríquez, Manuel Gamio y hasta el propio José Vasconcelos.

Según nos cuenta Edgar Galindo es Ezequiel A. Chávez quien da inicio, en la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso, al primer curso de psicología, en 1896; y, en su cátedra, el tema del mexicano ya está presente (Galindo, 2011). De esta suerte los intelectuales de la época construyeron en sus obras, la “ideología del mestizaje que se habría de convertir en la ideología nacionalista hegemónica de nuestro país” (Navarrete, 2011: 7). Dicha ideología es interpretada como todo aquel conjunto de ideas fundamentales que caracterizan el pensamiento de un individuo, una colectividad o una época. De hecho, el propio Chávez publica, en 1901, su “Ensayo sobre los rasgos distintivos de la personalidad como factor del carácter mexicano”.

Así mismo, en su artículo “Política y valores educativos en México”, el estudioso de la cuestión identitaria y de lo mexicano, Bonifacio Barba, elabora un cuadro histórico de proyectos educativos y valores. Ahí plantea que el Estado propone un apartado donde intenta llevar a cabo y poner en marcha un “Proyecto Educativo de la Revolución: popular y nacionalista”, en el cual el criterio axiológico es: “Justicia social: reivindicación y redención”. En este estudio sobre los objetivos educativos del estado mexicano posrevolucionario, Barba define que: “los principios educativos son: liberar al pueblo del fanatismo religioso, forjar una cultura nacional y mejorar las condiciones de vida y la productividad” (2005: 89). De aquí podemos inferir que muchos valores y productos, como sería el caso típico, por ejemplo, del impulso que desde entonces y aún actualmente se otorga desde el Estado a la manufactura de artesanías, no es sino una manera de reafirmar la identidad social del mestizo e integrarlo a la identidad del “mexicano”.

De vuelta a la obra de Ismael Rodríguez podemos apreciar que su trabajo no es solamente costumbrista o naturalista. En México, este género es característico de la pintura y aparece en las novelas de fines del siglo XIX y principios del XX; aunque la novela mexicana posteriormente conocida como

“de la Revolución” resulta, también y estrictamente hablando, literatura “costumbrista”.<sup>2</sup>

Pues bien: de este tipo de paisajes y descripciones surgieron, durante los años treinta, generaciones de espectadores de un cine mexicano que podría llamarse justamente así: costumbrista. Esta cinematografía contó con el apoyo del Estado y con la preferencia de un público ávido de ver plasmadas, en la pantalla grande, las proezas de los famosos héroes que forjaron patria, y también las hazañas de otros personajes —anónimos, pero así mismo heroicos— quienes contribuyeron, con sus acciones, a la formación de un México lleno de baluartes que pervivían en el imaginario pujante de una ideología apegada a las directrices reivindicativas populares y nacionalistas que permeaban, con una suave impronta, a la sociedad de la época.

Sin embargo al realizar su obra *Ánimas Trujano (el hombre importante)* durante 1961, Ismael Rodríguez —en conjunto con un equipo de colaboradores y técnicos destacados en sus áreas de especialización— pretendió llevar al espectador hacia una realidad que iba más allá de lo que planteaban simplemente las imágenes y las líneas del guion. La presencia poética de la cinematografía de Gabriel Figueroa y el aplomo musical de Raúl Lavista le procuraron al filme un espacio adecuado en donde desarrollar las performances actorales y los diálogos cargados de un intenso coloquialismo, gracias a un guion pulido y calibrado con la aportación imprescindible del narrador y periodista tulancinguense —ahora, finalmente revaluado— Ricardo Garibay.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *La novela de la Revolución Mexicana* es el título de una obra en dos tomos compilada por Antonio Castro Leal y publicada en 1960. En ella, el integrante del llamado “Grupo de los Siete Sabios” y exrector de la UNAM culmina el trabajo iniciado por Berta Gamboa de Camino, historiadora especialista en el estudio de esta gesta revolucionaria y quien falleciera tres años antes de ver publicada la obra. Gamboa (por cierto, segunda esposa del poeta León Felipe) participa, sin embargo, en la redacción de la introducción general a cada volumen, así como con “las notas sobre los autores y el útil material anexo (índice, nombre lugares, vocabulario y bibliografía general)” que en la edición final “se presentan solo al amparo de la firma de Castro Leal” (Olea Franco, 2012: 479). A partir de la publicación de esta obra se formalizó el término “Novela de la Revolución Mexicana” para nombrar, genéricamente, a las narraciones costumbristas que se refieren a esta etapa histórica del país.

<sup>3</sup> Ricardo Garibay (1923-1999) fue novelista, cronista, guionista, periodista y conductor de programas culturales en la televisión. Realizó una docena de novelas y varios guiones cinematográficos, entre ellos el de *Los hermanos del Hierro* (Ismael Rodríguez, 1961), filme que en su momento pasó desapercibido y que, con el tiempo, ha sido catalogado como uno de los más importantes del cine nacional. Garibay destacó por su carácter duro y controvertido. En su momento, fue criticado por su cercanía con el presidente Echeverría (1970-1976); y murió sin el reconocimiento que, años después, se le brindó. En el décimo aniversario de su fallecimiento, se le rindió un homenaje en la Sala Manuel. M. Ponce, del Palacio de Bellas Artes, y se propuso la creación de una cátedra en la UNAM con su nombre. Para la investigadora Josefina Estrada, Garibay “no ha sido colocado en el lugar que merece” pues con su obra las nuevas generaciones “aprenderían a escribir periodismo literario tan solo con leerlo” (Estrada, en entrevista con Mauricio Flores, 2009. “Evocan a Ricardo Garibay a 10 años de su muerte”).

No cabe duda que el realizador de este filme aprovecha un discurso aparentemente costumbrista, que narra las vicisitudes de un poblado típico en la provincia sureña del país, para encontrar una veta más universal donde tratar los temas del amor, la vida y la muerte en un espacio comunitario, novedoso y al mismo tiempo ancestral, en el cual acontecen festejos rituales durante los que se desarrollan fenómenos como son las mayordomías, las cofradías, la religión, el azar, la brujería y todos los usos del entramado social que se constituyen en costumbres. Así, Rodríguez desarma y replantea el contenido, previamente aprehendido de la obra, y lo lleva a un estadio de crítica y cuestionamiento en donde se reformulan los cánones sociales vigentes.

Mas no resulta posible mirar una obra –trátese de un libro, de una novela o un filme– separándola del mundo y de su creador, como si nada interfiriera con ella; como si no tuviera “ruido”, ni autor, ni producción, ni historia; es decir: no es posible acercarse a una construcción artística como si pudiera negarse su lenguaje, su cultura y su mundo. Para autores como Edward Said, una obra, un texto o un discurso no pueden desligarse de su contexto; por este factor, son mundanos: están insertos en el mundo y participan de una práctica social.

Además, todo texto se relaciona con otros textos, discursos y prácticas sociales (como lo son la economía, la política, la historia, la filosofía, etcétera), a diestra y siniestra su lectura y su interpretación son inteligibles, precisamente, como parte del mundo, no como un constructo independiente, aislado y solitario, que no conduce hacia ningún sitio más que de vuelta hacia sí mismo. En ese tenor, el sustento conceptual de la presente investigación encuentra puntos de contacto con la obra de diversos estudiosos de la mexicanidad y de la historia del pensamiento mexicano, en textos y crónicas que vienen desde Francisco Xavier Clavijero hasta Carlos Monsiváis; en postulados filosóficos de pensadores como José Vasconcelos, Samuel Ramos, Leopoldo Zea, Jorge Portilla y Eugenio Trías; en la obra ensayística de Alfonso Reyes, Emilio Uranga, Luis Villoro, Octavio Paz, Leonardo da Jandra y Heriberto Yépez y en la visión crítica y social de autores como Edmundo O’Gorman, Enrique Dussel, Roger Bartra y Ricardo Pérez Montfort.

Junto a estos autores y de la mano del guion de *Ánimas Trujano (el hombre importante)*, el filme de Ismael Rodríguez permite, al poner sus diálogos en escena, que sea posible bordar reflexiones de manera sistemática sobre el tema de la identidad e ilustrar la idea de una mexicanidad insuficiente, insatisfecha

e inferiorizada en el colectivo social del cual todo mexicano forma parte. Por otro lado, el hecho de que Rodríguez haya escogido al japonés Toshiro Mifune como su protagonista resulta, por su prestigio global como histrión, un hecho nada azaroso o fortuito: la presencia del icónico actor japonés en el papel principal representando a un mestizo mexicano le da un carácter global al filme y a la historia que se cuenta. Enmarca, así, las acciones de la cinta dentro de la universalidad; y no solo en su sentido de conjunto o totalidad sino también en el de globalización o mundialidad, que es la instancia en la cual se procesa una creciente comunicación e interdependencia entre los distintos países del orbe, que unifica mercados, sociedades y culturas a través de una serie de transformaciones sociales, económicas y políticas que le dan un carácter particularmente universal, donde cualquier espectador del orbe puede comprender, por un momento, los motivos de *Ánimas Trujano*; y, así, ponerse en sus zapatos.

Por su parte, el artista nipón caracteriza perfectamente a este personaje oaxaqueño. Incluso, Mifune aprendió en español a pronunciar sin fallas sus parlamentos. Sin embargo, quizá por la propia pericia de Ismael Rodríguez como sonidista, el director decidió, finalmente, doblar su voz con el apoyo del actor mexicano Narciso Busquets, quien le imprimió un sello mestizo característico a los diálogos, lo cual tal vez para el hablante de lengua japonesa hubiera sido difícil de lograr.<sup>4</sup>

De la película *Ánimas Trujano* poco se ha escrito. La literatura al respecto gira más bien sobre la cinematografía de Ismael Rodríguez, acerca de su cuantiosa obra filmica y alrededor de su labor como miembro de una prestigiada familia de cineastas famosos en el séptimo arte; primero, como sonidistas (los hermanos Rodríguez sonorizaron las primeras películas que dejaron atrás la época del cine mudo, a principios de los años treinta) y, posteriormente, como directores y productores; porque, hay que puntualizarlo:

<sup>4</sup> En sus *Memorias*, una serie de entrevistas recopiladas y editadas por el investigador y crítico cinematográfico Gustavo García, el realizador mexicano recuerda que tuvo que viajar al Japón, pues los representantes de Mifune señalaron que no se firmaría ningún contrato sin antes sostener una entrevista personal con el director. Después de varias citas preliminares –a las cuales no acudió el propio actor–, finalmente se presentó para aceptar su participación en la producción y, en ese momento (recuerda don Ismael) Toshiro Mifune podía recitar el guion entero del filme en un perfecto español. Otra muestra de la humildad y el compromiso del nipón es que, ya durante el rodaje de la película y mientras el director, los productores, actrices y actores principales se sentaban en una mesa donde se les servían los alimentos, Mifune formaba fila con el personal técnico y los extras, negándose a recibir cualquier privilegio especial (Ismael Rodríguez, 2014).

fueron también realizadores, editores, iluministas, actores y guionistas.<sup>5</sup> Se cuentan por docenas las obras en las que han participado miembros de esta dinastía; entre todos suman, fácilmente, más de tres centenas de créditos en diferentes filmes.

En cuanto a Rogelio Barriga Rivas, el autor ganó dos veces el Premio Lanz Duret; la primera vez con la novela *Río humano*, y, la segunda ocasión, en 1951, precisamente con su obra *La mayordomía*; el escritor murió joven, a causa de un ataque cardíaco; y sus libros, editados originalmente por la Editorial Botas, se han vuelto inconseguibles.<sup>6</sup>

La película contiene un subtítulo: (*el hombre importante*); este subtítulo, paradójicamente, no carece de valor; al contrario: tiene mucha importancia pues señala la preeminencia y pertinencia que, el *ser importante*, conlleva al interior del discurso filmico. Y es que el periplo en el que se embarca *Ánimas* a lo largo de este drama y su *leit-motiv* característico resultan del hecho que consiste, primero, en *buscarse* a sí mismo; y, luego, en intentar *hallarse*.

Es por ello que, casi al final de la cinta, el hijo de *Ánimas*, Pedrito, le pregunta a su padrino –el compadre Goyo– acerca de qué es lo que anda buscando su padre, pues resulta para todos evidente la preocupación de *Ánimas* por *descubrir* y por *hallar algo*; de manera que esta pregunta se encuentra latente a lo largo del filme: ¿qué será aquello que no encuentra *Ánimas* y cuya búsqueda lo ha convertido en un verdadero loco?

<sup>5</sup> Otros hermanos de Ismael Rodríguez, como lo fueron Roberto y José de Jesús, *Joselito*, Rodríguez, triunfaron muy jóvenes en los Estados Unidos al inventar, en 1929, el Sistema Sonoro Hermanos Rodríguez (*Rodríguez Sound Recording System*), con el cual despegaría el cine sonoro a nivel mundial, dejando atrás a la histórica etapa del cine mudo. Fueron seis los hermanos Rodríguez: Roberto, Consuelo, Enrique, Ismael, Ema y *Joselito*, el mayor de todos. De este último, sus hijos, Martha, *Titina* y *Pepito Romay*, se destacaron también como actores. La primera, con el nombre de Martha Rangel, incursionó con éxito en la composición musical, haciendo famosas a melodías como “Tu ausencia”, que tuvo un gran éxito comercial.

<sup>6</sup> Rogelio Barriga Rivas (1912-1961) nació en Tlacolula de Matamoros, al sureste de la ciudad de Oaxaca. Fue abogado y laboró como Ministerio Público; entre sus novelas están *Guelagueta*, *La Mayordomía*, *Río Humano* y *Juez Letrado*. Para el cine, sus argumentos también fueron llevados a la pantalla grande por el realizador Miguel M. Delgado, quien filmó *Cárcel de Mujeres* (1951) – drama trágico con guion de Mauricio Magdaleno y Max Aub– y en *Si yo fuera diputado* –comedia estelarizada por *Cantinflas*, con un guion del también realizador filmico Jaime Salvador–. Las obras de Barriga Rivas no han sido reeditadas; en un mensaje vía internet, uno de los nietos del novelista solicita información sobre sus obras: “Hola, me interesa adquirir los libros que escribió mi abuelo; editorial Botas ya no existe o pasó a otro grupo editorial. ¿Alguien me podría informar?” (Zárate, 1995. *Pequeño Diccionario Enciclopédico de Oaxaca*, 48).

**El ser insuficiente del mexicano en *Ánimas Trujano***

El compadre Goyo, finalmente, le responde a su ahijado Pedrito que, en su opinión, Ánimas, su padre, se busca a sí mismo:

**Escena 43**

—Pienso, pienso y no le jallo—, dice Ánimas como para sí.

—Pa' que lo entienda: usté mesmo tiene que encontrarlo —le dice el compadre

Goyo. Ánimas se retira y entonces Pedrito le pregunta a su padrino:

—¿Qué busca mi tata?

—Busca... a Ánimas Trujano.

De ahí, la insatisfecha *importancia* de su ser.

## Capítulo uno

### El Cine de Oro como artífice de la mexicanidad

Ante la pregunta de qué es lo que hay que estimar en el cine los investigadores Adela Hernández y Salvador Mendiola, en su *Manual de Apreciación Cinematográfica*, nos indican que lo que puede y debe valorarse en el cine es una “interrelación muy amplia y compleja de afectos y efectos materiales e ideales”, que ocurre dentro de una “síntesis integral de cuerpo, mente y espíritu”. Esta interrelación va de la unidad de la conciencia a la unidad dentro del mundo real y constituye una “experiencia de vida racional, un modelo de pensamiento y una *praxis* comunicativa” (1995: 26).

Así, para articular la interpretación de un filme como *Ánimas Trujano (el hombre importante)* se requiere de tres fuerzas interpretativas: primero, la *mimesis* significativa del signo cinematográfico, o sea, la materia del cine, lo sensual-sensorial del filme: su producción, circulación y consumo como objeto social y sustancia de goce singular; segundo, la *diégesis* que resulta del aspecto significativo del signo, esto es, la idea del cine como pensamiento, narración, tema e historia, “lo que cuenta la película [...]” (Hernández y Mendiola, 1995: 28), aquello que se refiere a los hechos narrados y a los personajes de un relato, el significado del contenido narrativo y las acciones, como si estuvieran en *sí mismos*, sin referencia a la mediación discursiva (Stam, 1999: 58); y, finalmente, la *hermeneusis* que es la significancia para sí, el trabajo de apreciar el cine y las condiciones de fabricar imágenes; o, en otras palabras, la interpretación, el comentario, la crítica y la reseña.

La ilusión de realismo se basa en el funcionamiento integrado de distintos códigos y “el código hermenéutico regula la cadencia de los placeres permitidos por el texto, atrapando al lector/espectador en lo que Barthes llama el *striptease narrativo*, retrasando la revelación final hasta el último momento” (Stam, 1999: 220). Algunas de las obras cinematográficas más destacadas en la historia del cine nacional pertenecen a un género íntimamente ligado a la mexicanidad. Se trata de un cine identitario por antonomasia; su naturaleza consiste en refractar al espectador su propia personalidad: a veces, intentando captar su esencia; en otras ocasiones, distorsionándola para crear una personalidad más sobresaliente, y, finalmente, errando cualquier objetivo definido pero, al mismo tiempo, patentizando de manera por demás obvia su apego a lo nacional.

Es el caso de las películas que tratan el tema de la Revolución y –en general– el caso de los filmes de corte histórico; y lo mismo puede afirmarse de las producciones dedicadas a los charros cantores y sobre los rancheros a caballo; igualmente, así, de los filmes de “terror a la mexicana” y sobre los de rumberas, prostitutas y ficheras cuyo *set* y escenario es el antro de un cabaret; también están las infaltables cintas de luchadores enmascarados, las de norteños fronterizos y así, de esta misma suerte, hasta llegar a las comedias y dramas urbanos junto a las recientes obras sobre narcotraficantes y forajidos *versus* agentes gubernamentales convenientemente infectados de corrupción.

Cada país y cada región, por supuesto, se identifican con sus propios filmes y con una particular época; de ahí que se hable del cine latinoamericano o del cine hindú; del expresionismo alemán, del neorrealismo italiano o de la nueva ola francesa; del cine de ciencia ficción y del cine mudo. Si bien es cierto que la producción filmica en México no es la más destacada a nivel mundial, también lo es que ha tenido altibajos pronunciados; y, entre sus altos picos encontramos un modelo emblemático de la cinematografía nacional: la Época de Oro.

### ***Ismael Rodríguez o la cinematografía identitaria***

En general, puede afirmarse la existencia de varios títulos que hablan de teoría cinematográfica; se trata de literatura que está centrada en el análisis de los procedimientos teóricos y técnicos para la creación de películas. Sin embargo, es hasta fechas recientes que en México aparecen estudios e investigaciones relativas a las muy variadas producciones filmicas del país, a sus géneros, a sus etapas, a sus temas y a sus realizadores y artistas en general; si acaso, abundan las reseñas que siempre incluyen los créditos y la sinopsis. Muchas veces estos artículos o críticas se dirigen a los aspectos relevantes de la actuación, a las características de los personajes o a la trama psicológica. En cuanto a los directores, a ellos se les suele estudiar como parte de una generación o, de acuerdo al grueso de su filmografía, se les encasilla dentro de géneros predefinidos. El caso de Ismael Rodríguez Ruelas es excepcional. Este autor pertenece a una familia de cineastas que ahora va por la tercera generación. Nacido el 19 de octubre de 1917, a los doce años intervino como niño actor en *Sangre mexicana*, una película experimental filmada en Los Ángeles, California, por sus hermanos. *Joselito*, Roberto, Consuelo, Enrique y Emma; los dos primeros fundaron en 1929 el *Rodríguez Bros. Sound*

*Recording System*. Ellos fueron los encargados de sonorizar *Santa* (Moreno, 1931), considerada la primera película hablada del cine mexicano y en donde, por cierto, también participó Ismael como extra.

En 1939, junto a sus hermanos, fundó *Películas Rodríguez*; al mismo tiempo, a petición de Roberto, escribía su primera historia: *Viviré otra vez* (R. Rodríguez, 1939). El paso definitivo en su carrera lo dio al dirigir *¡Qué lindo es Michoacán!*, en 1942. Una comedia ranchera protagonizada por Tito Guízar y Gloria Marín, filme que lo convirtió en el realizador más joven del mundo en aquella época.

Ismael Rodríguez fue extra, actor, sonidista, editor, asistente de dirección, guionista, productor y director. Filmó más de 75 cintas y se consideraba a sí mismo el “inventor” de las películas seriadas o sagas; y, en efecto, mucha de su filmografía alcanzó continuidad en su producción, esto es, sagas; es el caso de *Los tres García*, *Nosotros los pobres*, *ATM (A toda máquina)*, *Los paquetes de Paquita*, *Así era Pancho Villa*, *Tizoc* y *Reclusorio*. Todas ellas tuvieron segundas, terceras y hasta cuartas partes. Esta manera de realizar producciones cinematográficas seriadas resultó una forma innovadora para la época, aunque no se puede considerar una aportación original del autor, pues la estrategia comercial de realizar series o sagas existía ya desde la época del cine mudo. Sin embargo, al insertar el producto en el gusto del público mexicano, Ismael Rodríguez consiguió grandes éxitos en taquilla. Posteriormente, continuó filmando y, luego de una pausa de diez años, dirigió sus últimas realizaciones: en 1996, en vísperas de cumplir los ochenta años, filmó una serie de películas que comenzaron con *Reclusorio I*. Obtuvo luego la Medalla Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico 2002 y falleció el 7 de agosto de 2004.

De la obra de Rodríguez es posible considerar que en su producción de los años sesenta el cineasta alcanzó una profunda madurez tanto en sus temas como en sus formas. Luego del éxito mundial obtenido con *Tizoc* produjo y dirigió, en 1961, las obras que el autor considera como sus mejores realizaciones: se trata de *Los hermanos del hierro* y *Ánimas Trujano (el hombre importante)*. Al hablar sobre estos trabajos y ante la pregunta que su entrevistador, Rogelio Segoviano, le formulara acerca de “¿cuál película de su amplia filmografía escogería?”, el cineasta respondió:

Muchos dirían cuál es la cinta más vista y de mayor éxito: *Nosotros los pobres*. Los intelectuales, sin dudarlo, dirían: *Los hermanos del hierro*, que es la que menos dinero ha dado. Alguien preferiría *Dos tipos de cuidado*, la mejor

comedia ranchera que se ha hecho en México. Otros, *Tizoc*, que hizo ganar a Pedro Infante el *Oso de Oro* en el Festival de Berlín. ¿Con cuál me quedo? ... esa sí que es una pregunta muy difícil (Segoviano, 1994: 45).

Y es que resulta hasta de mal gusto inquirir a un cineasta que ha producido y dirigido más de cinco docenas de filmes, durante casi siete décadas, cuál es su predilecta. Se podría decir –de cualquier realizador– que la primera película dirigida debe ser muy importante. Seguramente así fue para Ismael Rodríguez, pues *¡Qué lindo es Michoacán!*, filmada cuando apenas cumplía los 22 años de edad, lo catapultó como un cineasta que nacía maduro, pues creó una ópera prima consistente y taquillera que lo catapultó a producir prácticamente sin parar y a forjar una de las carreras más consistentes que se han logrado dentro del medio cinematográfico. Rodríguez participó en más de noventa películas, desde extra en *Santa* (1931) hasta director y guionista en *Reclusorio III* (1996), pasando por asistente de producción, ayudante de sonido, pizarrista, microfonista, recordista, ingeniero de sonido, actor, supervisor técnico, adaptador, codirector y productor. Repasamos algunos títulos de su extensa obra con, al menos, 75 cintas como realizador:

*¡Qué lindo es Michoacán! (El paraíso de México)* (1942) fue su primer obra como director. Luego vinieron, entre muchas otras, *Los tres García* y su saga: *Vuelven los García* (1946); *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* (1947); *Los tres huastecos* (1948); *Sobre las olas* (obra biográfica sobre el compositor Juventino Rosas, interpretada por Pedro Infante) y *Las mujeres de mi general* (1950); *ATM (A Toda Máquina)* y *¡Qué te ha dado esa mujer!* (1951); *Dos tipos de cuidado* (1952); *Pepe el Toro*; *Los paquetes de Paquita* y *Cupido pierde a Paquita* (1954); *Tizoc, Amor Indio* (1956); *Así era Pancho Villa*; *Pancho Villa* y *La Valentina*; *Cuando ¡Viva Villa! Es la muerte*; *La Cucaracha* (1958); *Los Hermanos del Hierro* (1961); *Ánimas Trujano (El hombre importante)* (1962); *El hombre de papel* (1963); *El niño y el muro* (1964); *Autopsia de un fantasma* (1966); *Faltas a la moral* (1969); *Somos del otro Laredo (Chicanos, Go Home)* (1975); *Ratero* (1978); *Burdel* (1981); *Corrupción (La corrupción somos todos)* (1983); *Masacre en el Río Tula* y *Yerba Sangrienta* (1986); y la saga de *Reclusorio I, II y III* (de 1994 a 1996). En todas, el concepto de identidad es reafirmado por Rodríguez dentro de su obra como un conjunto de rasgos que individualizan o distinguen *lo mexicano*.

Con *Allá en el rancho grande* (1936), Fernando de Fuentes estableció una imagen arquetípica del mexicano. El filme, estelarizado por Tito Guízar, se proyectó con subtítulos (por vez primera, tratándose de una producción

mexicana) en decenas de salas en los Estados Unidos de Norteamérica. Luego vinieron cientos de películas mexicanas que reafirmaron, a lo largo y ancho del continente –y en todo el mundo– una imagen prototípica y estereotipada del mexicano: recio, violento, simpático, alcohólico, mujeriego, rústico y corto de entendederas; esta imagen de macho impulsivo, sin embargo, se transforma y resuelve luego en la de un ser sensible, aññado y tierno a la vez, con una carga extraordinariamente femenina y sentimental que escapa a la aquella primera estratificación machista y recia cualitativa.

Es, sin duda, la obra de Ismael Rodríguez una de las que apuntala a la valorización de lo identitario mexicano. Así mismo, sorprende, al menos en *Ánimas Trujano (el hombre importante)* en cómo toma distancia y, a diferencia de lo que acontece en otros muchos filmes de la época, deconstruye a este personaje y lo aleja de la forma en la que sempiternamente suele ser presentado su arquetipo, el cineasta nos muestra a un mestizo subvaluado, indolente, profundamente ingenuo y sin ningún carácter, pero fiel a sí mismo. Y es que los personajes fundamentales de su filmografía, como Tizoc, Pepe el Toro, los agentes motociclistas de *ATM*, y todos los charros cantores que desfilan por sus películas son estereotipos y arquetipos fácilmente identificables con “lo mexicano”, esa visión característica que vive y mora en el imaginario popular; la *idea* del mexicano que trasciende fronteras y cuya figura aún conserva validez en la actualidad, pese a que hayan transcurrido ya décadas de su aparición en las salas cinematográficas.

### ***La mexicanidad como escudo***

Recordamos, en el prólogo a su antología de ensayos *Anatomía del mexicano* Roger Bartra es muy claro al señalar: “A lo largo del siglo xx la cultura mexicana fue inventando la anatomía de un ser nacional cuya identidad se esfumaba cada vez que se quería definirlo” (2002: 11). Incluso, en los libros de texto editados por el gobierno y publicados hasta fines del siglo pasado pervivía el mito nacionalista, pero aún con un matiz racista y excluyente, que ocultaba la gran diversidad étnica de México. Años atrás, aunque el nacionalismo ya formaba parte del bagaje cultural revolucionario, su impulso, gastado y poco convincente, disminuyó durante el sexenio de Ávila Camacho. El nacionalismo, nos dice Ricardo Pérez Montfort, creó en combinación con intereses económicos nacionales y extranjeros “entre 1920 y 1940 una larga serie de estereotipos que pretendieron representar aquello que se identificaba

como lo ‘típicamente’ mexicano” (1994: 343). Estos estereotipos sintetizaban las características anímicas e intelectuales impuestas o aceptadas en determinados grupos sociales. Se trata de representaciones de “lo mexicano” que aparecieron en todos los ámbitos: iconográficos (cine, fotografía, grabado), literarios (novela, teatro, poesía), musicales (composiciones cultas y populares) y hasta en el vestir, en el comer y en multitud de actividades recreativas y de la vida cotidiana. Así, los *humildes* y los *pobres* conformaban a *el pueblo*. La consolidación de estos estereotipos permeó los discursos políticos, hasta volverlos huecos e insulsos. En cambio,

la dimensión filosófica de esa *mexicanidad* siguió preocupando a una facción importante de la intelectualidad mexicana hasta bien entrados los años setenta [...] el ser del mexicano preocupó a filósofos y a literatos, fue objeto de regodeo en los teatros populares y en el arte culto, se plasmó en los colores de los artistas plásticos y sonó en la naciente radio, formó parte de los argumentos diplomáticos y buscó la creación de estereotipos en el cine nacional (Pérez Montfort, 1994: 344).

A los mestizos se les presentaba, de nuevo, como “símbolos de esa sustancia primordial que constituye, supuestamente, la identidad nacional” (Bartra, 2002: 12). Y es que la epopeya revolucionaria, llena de heroísmo y estruendo, colocó al país en una situación más que propicia para definir su *nacionalidad*. Dice Guillermo Sheridan, al abordar la polémica entre el nacionalismo posrevolucionario y el cosmopolitismo literario, que “no se trataba tanto de redefinir críticamente esa nacionalidad como de decretarla, no se aspiraba a la nacionalidad, sino a lo que la Revolución, erigida ya en instancia decisoria, consideraría una *auténtica nacionalidad*” (1994: 384).

Y bien, para este fin, para consumir esta edificación patriótica y nacionalista, se consideró prioritaria la participación de las letras y de las artes. Alfonso Reyes proponía en su *Visión de Anáhuac* forjar el *alma nacional*, de modo que tal proyecto formador fuera asumido por los movimientos muralistas y musicales. El elegante prosista Julio Torri se refiere a Antonio Caso como aquél que representa y llena casi totalmente “ese patético instante de liberación en la historia del pensamiento mexicano; su acometividad intelectual, tan pujante y tan bella, le lleva a asentar los postulados de una nueva filosofía” (1980: 76). El propio Samuel Ramos declara que hay que hermanar la tradición mexicana, entrañable y sustancial, con la cultura europea. Sin embargo, hay voces que se oponen

a esta *mexicanización* del mundo, a esta conceptualización físicamente objetiva. Jorge Cuesta, en opinión de Guillermo Sheridan, enfrenta a los nacionalistas llamándolos *fatuos* y los ataca pues su chauvinismo, o mejor dicho, su patriotismo

atenta contra lo que él llama el clasicismo mexicano y contra la *conciencia nacional* (no el *sentimiento*). La irritación de Cuesta obedece a su convicción de que el sentimiento nacional que desean formar los nacionalistas, es la primera manifestación de algo que amenaza con convertirse en una *identidad nacional* decretada por el Estado. La postura, sostiene Cuesta, crea una hipótesis típica de todo nacionalismo; puede producir a la larga, en nombre del nacionalismo, una grave deformación en los verdaderos contenidos de la conciencia nacional (Sheridan, 1994: 393).

Sin duda alguna pervive una estructura mediadora en el campo de la cultura donde se forma una red de imágenes simbólicas que definen a la identidad nacional y al carácter del mexicano. Con tino, Bartra nos señala que existe una enorme cohorte de marginales creados por el nacionalismo populista y los compara con verdaderos actores de una compañía de teatro que escenifican batallas en una especie de guerra imaginaria: se trata de los “indios agachados, léperos enmascarados, mestizos relajientos, pelados inferiorizados, lidercillos gesticulantes o machos sentimentales” (2002: 14). Todos estos personajes aparecen en la cinematografía de Ismael Rodríguez y en la de muchos otros cineastas mexicanos; así sucedió durante la llamada Época de Oro del cine nacional y me parece que así sucede hasta hoy, en las creaciones fílmicas de los realizadores contemporáneos.

### ***La mexicanidad como patrimonio filosófico***

La sensibilidad del mexicano, es decir, los rasgos distintivos que forman su carácter y le dan peso a su personalidad e identidad, han sido materia de estudio desde principios del siglo pasado. Precisamente es Ezequiel A. Chávez, segundo rector de la Universidad Nacional, quien funda la cátedra de Psicología al tiempo que escribe su ensayo sobre “La sensibilidad del mexicano” en el núm. 3 de la *Revista Positiva*, el 1 de marzo de 1901. Ahí, separa al indio del mestizo, y divide a este último –sin explicar bien a bien por cuál razón– en mestizo vulgar y mestizo superior. De los criollos prácticamente no se ocupa, quizá por no considerarlos cien por ciento mexicanos.

Resume ahí que los rasgos distintivos de la sensibilidad, como factor del carácter del mexicano, tanto en lo relativo a sí mismo como en lo concerniente a sus relaciones con la inteligencia, son “casi viscerales para la mayoría de los indígenas; intelectualizados con las formas más groseras de ideación para el mestizo vulgar e intelectualizados, con más o menos completos ideales, para el mestizo superior” (Chávez, 2002: 43).

Añade que los indígenas de las venerables razas fundadoras, “patriarcas de nuestra estirpe nacional”, son inertes; al menos, en lo que toca al punto de su *sensibilidad*, pues están dominados por una atonía singular que no se diversifica sino que toma forma visceral, casi vegetativa, la cual “persiste largo tiempo incólume en un estado virtual de cristalización interior” (2002: 43), por lo que la cualidad suprema de su sensibilidad (de los indios y mestizos, se entiende) es la *solidez*, y con esta palabra Chávez se refiere a la dureza, consistencia, resistencia, firmeza, resiliencia y tenacidad que a lo largo de cientos de años demostraron las razas aborígenes para mantener vivas las tradiciones inherentes a sus formas culturales ancestrales. Por cuanto toca a los mestizos vulgares, Chávez señala que se trata de seres cuya imaginación se refiere siempre a lo presente “sin implicar representaciones mentales ulteriores, [pues] no dan paso a la deliberación, sino que en un breve plazo aniquilan, con la ola de sensaciones nuevas, las antiguas, por lo común deleznable” (2002: 44). De esta suerte los mexicanos de finales del siglo XIX estarían siempre propensos a desatar torrentes de acciones irreflexivas, impulsivas y funestas: y, por efecto de dicha presentaneidad serían, prácticamente, unos animalitos.

Finalmente, en su opinión, los mestizos superiores presentan una “opulenta proliferación de ideas y abstracciones, que intelectualizan los sentimientos orientándolos hacia lo futuro y más o menos hacia lo ideal” (2002: 44). Esta visión del carácter que identifica la personalidad del mexicano y que nos presenta Ezequiel A. Chávez pudiera parecer añosa o vetusta; y, los términos con que se expresa el maestro universitario, poco felices y sin tino. Sin embargo, hay que hacer notar que sus conclusiones, aunque de otra época, desafortunadamente no se hallan alejadas de la realidad contemporánea que hoy existe, dadas las condiciones miserables de pobreza extrema en las que sobreviven millones de mexicanos. Y, aun cuando su ensayo fue elaborado hace ya más de cien años, no dejan sus palabras de tener ciertos visos de realidad.

Concluye Chávez con que se debe de “amueblar el cerebro del indio” para hacerlo entrar a la fecunda corriente de la civilización y elevar al mestizo vulgar por encima de la “categoría de un útil peligroso”. Aunque finalmente

se muestra satisfecho de las condiciones psíquicas nacionales pues “la rápida excitabilidad y la dinámica deliberación del mestizo superior, pudieran ser funestas sin la resistente solidez del indio ilustrado” (2002: 44). Con todo, los teóricos de la personalidad revelan que existe una múltiple variedad de criterios respecto de la fuerza con que destacan los determinantes de la conducta propios de un grupo cultural:

dichos factores tienen papel principal en la configuración y el control de la conducta; según otras teorías, el papel fundamental corresponde casi exclusivamente a los determinantes de la conducta que operan con prescindencia de la sociedad o de los grupos culturales a cuya influencia está expuesto el individuo (Hall y Lindzey, 1984: 62).

Anticipándose, y a diez años al estallido de la Revolución, Ezequiel A. Chávez vislumbró que nuestro país se convertiría en un gran *melting pot* o crisol de razas, culturas y religiones, en donde se mezclarían distintas civilizaciones aborígenes con los criollos españoles y con otras razas para que así, gradualmente, la sociedad heterogénea mudara, poco a poco, en una sociedad homogénea formada por un gran conjunto de mestizos quienes, al final el día, se constituirían en lo que ahora conocemos con el nombre de “gran pueblo mexicano”.

Y es que ya hacia el año de 1909 los integrantes del Ateneo de la Juventud rechazaban de plano la filosofía positivista que imperaba en el círculo de “los científicos” quienes detentaban, a lo largo ya de treinta años, el poder cultural, económico y educativo en la nación. El mismo Justo Sierra había “rechazado desde 1884 el contenido doctrinario del positivismo y se había opuesto a algunas de sus tesis esenciales” (Salmerón, 1963: 269). Además, en el discurso del 22 de marzo de 1908 que pronunciara en honor al maestro Gabino Barreda en el Teatro Arbeu, Justo Sierra saludó con simpatía tanto a la presencia como al arribo “atropellado y tumultuoso de la nueva generación”.

De esta suerte, Vasconcelos, Caso, Reyes, Henríquez Ureña y muchos jóvenes intelectuales más surgen el 28 de octubre de 1909 con una nueva agrupación: el Ateneo de la Juventud. Se trata de discípulos de Justo Sierra y del propio Ezequiel A. Chávez, quienes, perteneciendo a una generación de nuevos jóvenes, realizan “una obra que participa de las mismas características y en muchos puntos puede considerarse paralela” a la de los integrantes del Ateneo (Salmerón, 1963: 271). En esta nueva generación domina una preocupación filosófica y social, así como la convicción de que el problema

de México se reduce, fundamentalmente, a un problema de educación. Estudiosos de las letras clásicas y la filosofía, y muy jóvenes aún al triunfo de la Revolución,

trabajo costó a los muchachos de entonces el admitir otra vez que la tela histórica está tramada con los hilos de cada día; que los héroes nacionales podían ser nada menos que este o aquel humilde vecino conocido de todos, el panchito de quien nadie hacía caso; o el ranchero ignorante y pletórico de razón aunque ayuno de razones que, como el Pero Mudo del *Poema del Cid*, se enredaba cuando quería hablar y solo sabía explicarse con la espada (Reyes, 1993: 184).

Una época convulsionada y políticamente llena de enfrentamientos sociales y luchas civiles conduce luego, a cada integrante del Ateneo, por distintos caminos. Muchos sufren pérdidas humanas y materiales, algunos van al exilio, otros se dedican a participar en grupos armados revolucionarios, pero todos se involucran de una u otra manera en trabajar en pro de las cuestiones culturales y no dejan de producir obra. Precisamente Vasconcelos, con *La raza cósmica* (1925) y luego, con *Indiología* (1927), pretende realizar una gran utopía que concierna a la raza hispanoamericana. No faltaron críticos a esta postura; al respecto, el estudioso de la filosofía mexicana, Fernando Salmerón, apunta que *La raza cósmica* fue calificada como un

libro deprimente y extraño [que] parte de la idea que son fecundas las mezclas de estirpes similares, en cambio, son dudosos los resultados de la mezcla de tipos raciales muy distantes. Esto sirve al autor para explicar el fracaso de los pueblos hispanoamericanos en virtud de que [y aquí cita a *La raza cósmica*, de Vasconcelos] “el mestizaje de factores muy disímiles tarda mucho tiempo en plasmar. Entre nosotros el mestizaje se suspendió antes de que acabase de estar formado el tipo racial, con motivo de la exclusión de los españoles, decretada con posterioridad a la independencia” (Salmerón, 1963: 285).

Posterior a *La raza cósmica*, José Vasconcelos trata de nuevo el mito racial en *Indiología*:

que es, en cierto modo, una ampliación de *La raza cósmica* en cuanto pretende una caracterización de la existencia colectiva hispanoamericana a partir de las diferencias de geografía, de historia y de raza con la de América del Norte; diferencias que permiten concluir con toda claridad que América Latina no es una vaga denominación geográfica sino un grupo étnico perfectamente homogéneo (Salmerón, 1963: 286).

En este tenor es posible deducir que, en opinión de algunos críticos, Vasconcelos no habría hecho sino acumular datos históricos y noticias de toda índole, junto a generalizaciones arbitrarias apoyadas en cierto desconocimiento de las realidades sociales y culturales de Hispanoamérica; de ser así, al rechazar el positivismo a ultranza y darle un valor específico y fundamental a las razas americanas, Vasconcelos equilibraría sus propuestas con el repaso de textos clásicos de los humanistas novohispanos de la Colonia. En este contexto destacan algunos párrafos de *Historia antigua de México*, donde el historiador y filósofo jesuita nacido en la Nueva España, Francisco Xavier Clavijero, apunta:

Las naciones que ocupaban estas tierras antes de los españoles, aunque muy diferentes entre sí su lenguaje y parte también en sus costumbres, eran casi de un mismo carácter. La constitución física y moral de los mexicanos, su genio y sus inclinaciones, eran las mismas de los acolhuas, los tlaxcaltecas, los tepaneca y las demás naciones, sin otra diferencia que la que produce la diferente educación. Y así, lo que dijere de unos quiero que se entienda de los demás. Varios autores, así antiguos como modernos, han emprendido el retrato de estas naciones; pero entre tantos no se ha hallado uno que sea exacto y en todo fiel. La pasión y los prejuicios en unos autores, y la falta de conocimiento o de reflexión en otros, les han hecho emplear diversos colores de los que debieran. Lo que yo diré va fundado sobre un serio y prolijo estudio de su historia y sobre el íntimo trato de los mexicanos por muchos años (2009: 11).

Por lo anteriormente transcrito es posible entender que la concepción que tiene Vasconcelos de los antiguos mexicanos no difiere en mucho de la que observaba el padre Francisco Xavier, quien además afirmaba que del íntimo trato es de donde nace el conocimiento real de las cosas y de las personas. En su breve ensayo, *Carácter y costumbres de los mexicanos*, el fraile Clavijero intenta ser objetivo, aún cuando para su escritura

no contó con todas las fuentes necesarias para redactarla, mas su ausencia la suplió con creces gracias a su inteligencia, a su honda penetración y a la admiración reflexiva que siente por el pasado mexicano. Aléjase en ella de las interpretaciones milagreras y diabólicas para asentar macizos juicios en los que el sentimiento nacional se palpa con vigor. El amor a la patria no le impide ser justo es sus apreciaciones (De la Torre, 1966: 691).

En efecto, Clavijero defiende la figura indígena de los mitos que hasta el día de hoy subyacen dentro de una visión arquetípica del mexicano, que data no de ahora sino de la época colonial, y donde el natural de estas tierras es considerado como un ser sempiternamente perezoso, haragán y con una tendencia natural hacia el alcoholismo. En otra de sus disertaciones, “La cultura de los mexicanos”, Clavijero refuta las ideas de Cornelius de Pauw donde peregrinamente y “siempre enfurecido contra el Nuevo Mundo”, el geógrafo holandés llama “bárbaros y salvajes a todos los americanos, y los reputa inferiores en sagacidad e industria a los más groseros y rudos pueblos del antiguo continente” (Clavijero, 2002: 9). Esta imagen, distorsionada pero en ocasiones dolorosamente real, es un fruto ingrato del colonialismo y aparece captada por Ismael Rodríguez en la siguiente escena del film:

### Escena 21

Mientras Ánimas está roncando borracho bajo un barril de mezcal, el hacendado latifundista lo despierta de una patada.

—¡Eh, tú; holgazán!

—Con que me anda espiando... —dice Ánimas ladinamente.

—¡Levántate, cínico borracho!

—No es borrachera; es purita insolación.

Este dibujo de Ánimas Trujano representa cabalmente todo aquello de signo negativo a lo cual el indígena y mestizo mexicano ha sido incapaz de abstraerse; un pasado ancestral —el cual, supuestamente, lo mantiene atado a vicios y a defectos atávicos— del que no puede desprenderse para lograr pasar, con mejor suerte, a incorporarse en una modernidad que de modo cívico le ofrece la sociedad: convertirse en un ser contemporáneo, acorde a la novedad de un Estado revolucionario que plantea, a indígenas y mestizos, la oportunidad de integrarse en procesos productivos para dejar de ser un “indio zonzo”, y transformarse en un *hombre nuevo*; un mexicano funcional e integrado, por obra y gracia del mestizaje, a su tiempo, a la actualidad de hoy.

En su interesante estudio *El indio en la narrativa contemporánea de México y Guatemala*, Lancelot Cowie propone la posible reivindicación del indio por medio de la educación, y expone e ilustra, mediante una serie de ejemplos con las interpretaciones que se dan a lo largo de distintas obras literarias, “las mil formas de explotación del indio, sus problemas económicos, sus dificultades con la ley, la parcialidad de la justicia *ladina*, la sordidez de las cárceles” (1976:20). En la narrativa indigenista el indio se presenta

siempre como un peón explotado, minado por las enfermedades, ignorante, sin higiene, hambreado por efecto de largas sequías y pobres tierras; una pobre víctima de sus relaciones con los políticos, los militares y los hacendados. Este indio *ideal* recurre consuetudinariamente al alcohol para ahogar su desesperanza.

Durante todo su estudio, Cowie se refiere a la “literatura indigenista” y al “indigenismo cultural” cuando en realidad los personajes en las obras citadas, si bien muchos son puramente indígenas, otra parte –que, además, es mayoría– resulta de origen mestizo. Y es que en el imaginario narrativo literario perviven las castas y la dualidad del alto contraste: *criollo-blanco* es bueno, rico y sano; *indio-negro* es malo, enfermo y pobre. Los mestizos, por su parte, no tienen un color “definido” ni mayores cualidades o gruesos defectos; aún siendo mayoría, pareciera que no existiesen; y su moral y sus valores oscilan, vagamente, entre los extremos.

Carlos Montemayor nos aclara que en un momento anterior, en otra etapa histórica, “los mexicanos”, para Clavijero, significaban *los indios* –no los mestizos ni los criollos– quienes, desde el siglo XIX, se identificaban como mexicanos. Esta acotación es muy importante pues nos permite apreciar que fue precisamente durante aquel siglo que los indios, mestizos y criollos pasaron a convertirse, todos, en *mexicanos* (Montemayor, 2009). Posteriormente el propio Montemayor se pregunta: “¿Por qué los cartagineses y los fenicios no pusieron en tela de juicio la naturaleza racional de los pueblos ibéricos que vivían en la barbarie? ¿Por qué tampoco los romanos cuestionaron la naturaleza racional de los galos y anglosajones, carentes de civilización política y de ciencia?” (2009: 27). Y en su respuesta vislumbra que los “descubridores del nuevo continente”, de origen hispano, sajón u holandés, no tenían la cultura de los cartagineses o la de los fenicios y romanos. Concluye Montemayor que la existencia exitosa de los virreinos de la Nueva España y del Perú “no se debió a la eficacia de una organización europea que se hubiera aplicado exitosamente en el nuevo continente, sino a la existencia de una organización política indígena previa” (2009: 28). Esto es evidente, en especial, para el territorio que actualmente ocupa el estado de Michoacán, donde siguieron gobernando los caciques; claro, mientras el manejo de los dineros y el control político quedaba en manos de los españoles.

En este sentido podemos hablar de que la invasión cultural es, por fuerza y sin discusión, enajenante; y, aunque se lleve a cabo de manera discreta “es siempre una violencia en cuanto violenta al *ser* de la cultura invadida, que o se ve amenazada o definitivamente pierde su originalidad” (Freire, 1974: 195). Así observamos cómo a los pueblos y a las naciones de origen

americano se les despoja no solo de sus territorios, de sus riquezas y de su cultura, sino también de su carácter e identidades propias y ancestrales. No en balde en su artículo “La nacionalidad mexicana”, publicado en el diario *El Universal* durante el año de 1935, Jorge Cuesta entrecomillaba al hablar del *sentimiento nacional*: “Como una ironía del destino, encontramos que en el momento en el que más ‘nacionales’ hemos sido es cuando nos falsificamos más”. Para él, este *sentimiento nacional* tendría que renunciar “a vivir de la imitación de lo europeo, que es lo mismo que la imitación de la nacionalidad. Crear artificialmente un arte, una literatura, una moral, una economía nacionales, es como en México se está corriendo el riesgo de vivir con una nacionalidad artificial y ficticia” (1990: 140).

Y es que durante la Conquista no solo se trataba de arrebatar posesiones y bienes a las comunidades originales mediante el uso y el abuso de la fuerza de las armas sino que, posteriormente: la Conquista

entró en lo profundo de la cultura. Con la educación elemental y la castellanización se propusieron hacer más dóciles a estos pueblos y provocarles la admiración por la cultura española. Pero, como el desarrollo de los indios se vio frenado en muchos aspectos del orden social y económico, podríamos afirmar que, en el fondo, la educación solo se propuso someterlos culturalmente (Montemayor, 2009: 31).

Este sometimiento ancestral que se reprodujo a lo largo y ancho del territorio americano también llevó implícita la desaparición –cuando no el exterminio y la aniquilación– de pueblos enteros, como sucedió al norte y al extremo sur del continente. Y así se fue creando un acercamiento al sincretismo en todas sus formas que solo se explica como una manera de hallar un espacio en la búsqueda de una identidad cultural reprimida y brutalmente fustigada. Ello nos aproxima, sin duda, a modalidades acendradas de usos y costumbres en la población de origen indígena y mestizo. De ahí, entre otras, la existencia de formas de convivencia como lo son la mayordomía, el tequio, las fiscalías y las cofradías.

### ***La unión libre entre el sincretismo y la mayordomía***

Todos los sucesos de organización comunitaria en las naciones indígenas han sufrido, desde épocas coloniales y con el paso del tiempo, procesos sincréticos que a través de distintas etapas se han ido conformando; primero,

con la integración de las costumbres y, luego, con la conformación de las tradiciones. En la práctica, se han amoldado y desarrollado así, de este modo, las personalidades identitarias dentro de las sociedades y los pueblos. Las estructuras de organización social que prevalecían durante la época prehispánica se fueron fusionando, poco a poco, con aquéllas propias de los conquistadores peninsulares.

A su llegada, los españoles procuraron organizar a los aborígenes según el modelo peninsular ancestral, por medio de *municipios*, adaptándolos en América con base en *encomiendas* y *repúblicas de indios*. Sin embargo, ya las sociedades mesoamericanas contaban con sus propios modelos y estructuras organizativas originales; las más de las veces, bastante complejas y, en todos los casos, acendrados. Fue así que las *repúblicas de indios* devinieron en una estructura mezclada en donde se hizo imposible advertir hasta dónde llegaba la parte indígena y cuál era la contribución hispana. Las poblaciones entonces se iban agrupando en barrios o *calpullis* que eran regenteados por un *tecuhli* o *pixcalli*; esto es, por “el señor guardián de la casa”. Dichos clanes finalmente sobrevivieron, pero no así la figura del jefe honorario o *pixczlli calpullec*, quien, con la llegada de los españoles, desapareció. Esta especie de conciliación sincrética de diferentes culturas no guarda ni refleja, necesariamente, alguna coherencia sustancial; y, menos aún, esperanza ninguna de cohesión social.

El proceso de transculturación y mestizaje es el sincretismo cultural que se llevó a cabo entre los pueblos conquistadores de la península ibérica y aquellos que fueron “descubiertos” en el llamado “Nuevo Mundo”. Así fue que se introdujeron las hermandades, cuya finalidad ya no era la de regir al barrio, sino tan solo la de organizar el culto a los patrones de la comunidad, asunto también de no poca monta e importancia dentro de la congregación. La hermandad se convirtió en *cofradía* y el *pixcalli* se hizo *fiscal* (quizá también por transposición lingüística del término náhuatl original). Fiscal y cófrades se hicieron auxiliar por el *mayordomo*, quien era el encargado de venerar y cuidar la imagen –la representación icónica escultórica o pictórica– del Santo Patrón de la Cofradía. Utilizaba el mayordomo las *varas de mando* y los *Ornamentos* (como se puede observar en la película al principio de la cinta, cuando la voz en *off* hace la introducción del tema del filme, antes de que aparezcan los créditos cinematográficos). El mayordomo fungía –y así continúa haciéndolo en la actualidad– como un intermediario entre el sacerdote y el pueblo conformado por sus propios vecinos, familiares y amigos. De igual manera, se desempeña como coordinador de los actos, servicios y ritos

religiosos. Además, el mayordomo es un lazo de unión que da cohesión, con su presencia y su calidad moral, a la población que representa y sirve durante las celebraciones; tiene un cargo honorario.

El origen de lo que conocemos como Mayordomía se remonta a una época anterior a la Colonia: la prehispánica. Sin embargo, la forma en como hoy podemos apreciar estas celebraciones y la manera en la cual se estructura la organización de la mayordomía y de sus fiestas, tiene que ver con los procesos sincréticos que la permean y que la definen. Las fiestas patronales requieren amplios preparativos y es el mayordomo (también conocido como cófrade, carguero o diputado) quien recibe de manos de la autoridad religiosa esta encomienda y asume entonces la responsabilidad de preparar la fiesta y de llevar a buen término su celebración. Sus funciones incluyen cubrir los gastos que se generen, como son los de contratar a los músicos (bandas que tocan ininterrumpidamente durante horas y horas), proveer de alimentos a los danzantes (grupos de bailarines del mismo pueblo o de comunidades vecinas, que llevan vestuarios y trajes tradicionales originales de la zona), pagar la elaboración de los juegos pirotécnicos, la comida, la bebida, los adornos, las velas, el incienso, etcétera.

En el modelo comunitario que se presenta en el filme *Ánimas Trujano (el hombre importante)*, ganarse el respeto de la comunidad a la que con su activa participación el mayordomo sirve, es aquello que todo individuo varón del pueblo y barrio anhela; pues ser mayordomo confiere al elegido un estatus que, a la postre, le permitirá alcanzar la distinción de participar en las grandes decisiones de su comunidad. Ya desde la época prehispánica los “cargueros” aportaban trabajo gratuito para las celebraciones y emulaban así a las deidades que “cargan” el peso del tiempo y cuidan el “atado o bulto de los años”. Esta estructura –de corte sincrético– fue perfectamente aprovechada por las autoridades coloniales, civiles y religiosas, para obtener tributos y diezmos con los que ayudaban a mantenerse; disimulando así, al mismo tiempo, la virtual esclavitud a la que estaba sometida la masa indígena.

De hecho no es aventurado señalar que la multiplicación de los cultos y las fiestas auspiciadas por hermandades, cofradías y por la propia Iglesia a partir de siglo XVI, tiene mayor sentido en la medida en que estas instituciones religiosas podían ver aumentados sus ingresos mediante los diezmos y las limosnas. La sobrevivencia de las mayordomías se explica en la medida en que las propias comunidades se han apropiado de ellas, enarbolando su función como un símbolo de resistencia cultural y como un espacio para el alimento espiritual. Aún más allá, algunos autores clericales implican que,

para ser mayordomo, no se es elegido, sino que se nace para administrar lo que es de Dios; que el dinero es la expresión de los bienes y que los bienes hay que ponerlos sabiamente a su disposición. De esta suerte, todo católico, en esencia es mayordomo, y la ley no fue quien “inventó los diezmos, solo los hizo obligatorios”. En esta perspectiva, *dar* deja de ser un deber para convertirse en un privilegio del que gozan los mayordomos: *los que dan*. Así, en la lógica católico-cristiana, los mayordomos no son buenos o malos por lo que dicen o pregonan, sino al cumplir “dando al Señor” lo que le pertenece.

Los procesos sincréticos no solamente se dan en el ámbito de lo social y de lo religioso, sino que también podemos observarlos dentro del orbe artístico y cultural, donde se manifiesta el matrimonio de partes que no necesariamente participan de un mismo origen sino que muchas veces, por el contrario, tienen distintos principios, objetivos y finalidades. Tanto las vanguardias creativas como las ideas y el orden filosófico –desde el cual aquéllas se nutren– se hallan delimitadas y, a veces, encontradas o contrapuestas; mas al imbricarse unas con otras van tomando nuevas formas, originales y únicas.

De ahí que tanto el filme *Ánimas Trujano (el hombre importante)* de Ismael Rodríguez, como la novela *La mayordomía* –en la cual está basado– de Rogelio Barriga Rivas, funcionan doblemente como productos sincréticos culturales: toman para sí el evento propio de este choque de mundos y culturas, y luego lo presentan –tal cual si fuera un relato que transcurre– como una nueva historia, como un nuevo discurso dirigido al lector (a nosotros). Al leer este discurso filmico insertamos su producto crítico dentro de un nuevo contexto que ya es parte de *otra* cultura: la nuestra, fruto y resultado a su vez del mestizaje sincrético del cual devenimos. Así lo aprecia Álvaro Villalobos Herrera, cuando visualiza las relaciones entre el arte y el sincretismo en su artículo para la revista de la Universidad Autónoma Indígena de México, Ra Ximhai: “El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano”; apunta:

A la mezcla y coparticipación de formas culturales que permanecen juntas y en convivencia generando un resultado se le llama sincretismo, esta característica abstracta pero real distingue las obras más representativas del arte contemporáneo latinoamericano. La etnología ha limitado las principales relaciones del sincretismo, al estudio del comportamiento de las comunidades, razas y pueblos en torno a la pervivencia de rituales paganos mezclados con creencias religiosas pero no en relación con el arte, de aquí la importancia de un estudio sobre la relación particular del sincretismo con la obra de arte contemporáneo (2006: 393).

Los discursos artísticos –en este caso, el del cine– se corresponden, a partir de sus tendencias poéticas, con “los elementos más significativos derivados de caracteres de innovación u obsolescencia en relación con el sincretismo y las nociones de identidad y cultura” (Villalobos Herrera. 2006: 393). Así, el cine mexicano de la Época de Oro devela al sincretismo cultural que refiere y lo inserta dentro de un medio que no es neutral sino sincrético *per se*. Ello nos conduce a percibir que este doble esfuerzo creativo por refractar y reflejar, por conducir y dirigir, por traer y llevar ideas, sentimientos y tendencias, es proporcional al trabajo acucioso y al diálogo crítico que con su obra, en un momento específico, llevaron a cabo cineastas mexicanos como los hermanos Rodríguez, Alejandro Galindo, Alcoriza y Buñuel (ambos españoles de nacimiento, pero que escribían, producían y filmaban en México), Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón, Miguel M. Delgado, Gilberto Martínez Solares y actores-directores como Joaquín Pardavé, los hermanos Soler y muchos otros realizadores más.

Así, observamos que en los filmes aparecen imágenes de la cultura y la civilización propias del contexto en el cual cada autor se ha desarrollado y que se manifiestan en su obra como cineastas; estas ocurrencias simbólicas surgen de la realidad y las circunstancias que los creativos han logrado comprender y compendiar en su discurso artístico, una especie de nueva realidad autoral: *otra* realidad. Esta nueva realidad es hija de la pareja formada por la fuente ideológica que nutre a los elementos que los artistas proyectan en su obra y por la realidad que refracta el conjunto social que los cineastas filman y consideran como propia.

En síntesis, la exclusión y el exilio que de su propio ámbito sufre cruelmente *el pueblo* se retrata en el proceso de transformación de la sociedad mexicana y se convierte en una crítica a la ambigüedad de la identidad nacional. En muchos filmes de la Época de Oro, solo la muerte se plantea como solución a esta problemática de marginación económica y social que eternamente sufre el llamado pueblo mexicano. El resultado genético de esta cruce ideológica resulta ser un aparato sincrético y mestizo que constituye la identidad de lo mexicano; y, por extensión, la base del sistema identitario del mexicano.

En el año de 1964 se llevó a cabo el Primer Concurso de Cine Experimental donde entre varias cintas de muy buena factura se alzó como ganadora *La fórmula secreta* (Coca-cola en la sangre), de Rubén Gámez. La cinta está basada en una obra de Juan Rulfo y, sin diálogos propiamente contruidos y en dos profundos segmentos filmicos, realiza una especie de monólogo

interiorizado o ensayo filmico-poético, con la aportación de la voz en off del poeta Jaime Sabines. La obra refracta, con imágenes icónicas, la presencia de una mexicanidad extraviada en la pérdida de su identidad y de sus arquetipos históricamente aceptados; la mirada de la cámara que no hace sino evidenciar el abismo que separa estas representaciones culturales de la realidad de un país que poco a poco se va integrando, cada día más, a la globalidad que enmarcan las últimas décadas del siglo XX.

El concepto de “identidad nacional”, desde este punto de vista, requiere de un mínimo de certidumbre para existir y sintetizar sus necesidades de adaptación y de sobrevivencia; en este sentido, en su ensayo “La identidad nacional ante el espejo”, Carlos Monsiváis apunta que la identidad es continuamente móvil, “es algo siempre modificable”. De tal suerte que, a partir de la Revolución, “lo nacional” queda legalizado –por el sacrificio de más de un millón de muertos– en su territorio, lenguajes, tradiciones, derrotas, conquistas, creencias, costumbres y religión, pues la identidad es una “sucesión de lujos emocionales” y de pasiones ordenadas por la fatalidad en una alianza orgánica entre la raza y el destino trágico, donde campea “el gusto por la muerte”, así como el machismo, la irresponsabilidad y –algo sumamente importante– “el sentido totalizador de la fiesta” (2002: 295-302).

La idea de la patria resulta sustituida por la de nación, estabilidad, independencia, tradiciones artesanales, costumbres gastronómicas y hasta hábitos sexuales. Y así, en este México *posmexicano*, el conjunto de virtudes patrióticas deviene en la identidad de toda su población. Se trata de un nuevo sincretismo que “combina con destreza lo viejo y lo nuevo” y que no entiende de purismos (1992: 295-302). En *La fórmula secreta* se presentan metáforas con elementos en forma de imágenes filmico-líricas que contrastan con la crudeza de sus contenidos; la Coca-Cola ya no es una bebida refrescante sino la sangre transnacional de una transfusión que se inyecta en el cuerpo; el Zócalo de la Ciudad de México ya no es el centro político e histórico del país, sino un desierto marginado y miserable. Esta narración cinematográfica, poética en muchos sentidos, se encuentra emparentada con la obra surrealista de Buñuel y nos conduce a interiorizar la mirada identitaria, de una manera visceral, hacia nosotros mismos, hacia nuestro propio ombligo.

Precisamente a principios de los sesenta, en *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962), pudimos apreciar la locura que invade a un grupo de parejas burguesas congregadas por su amistad, el gusto por la ópera y la buena comida en una hermosa mansión de la Ciudad de México, donde todos padecen de un autoconfinamiento y una estricta prisión que comienza, inexorablemente,

durante una noche de fiesta, y se prolonga a lo largo de días y días, sin que nadie sepa ni pueda explicar por qué permanecen presos, aunque nada ni nadie les impide salir del pequeño reducto que los encierra al interior de una cárcel que solo existe en sus mentes. La extrapolación aparece cuando se compara esta historia surrealista con la suprarealidad hipercodificada de la clase campesina y obrera nacional, la cual tampoco puede salir de un estadio sumergido en la prisión de la miseria y en donde no es posible hallar ninguna ruta de escape hacia la íntegra realización humana, personal o de grupo.

Otro tanto logra Ismael Rodríguez con *Ánimas Trujano (el hombre importante)* mediante la verosimilitud; esto es, a partir de “las normas en evolución que se ocupan de lo que es considerado merecedor de representación narrativa” (Stam, 1999: 222) el cineasta pone en marcha un código referencial hermenéutico, donde induce la inculcación del enigma a través de una serie de hechos fortuitos que bien “formulan la cuestión o retrasan su respuesta o, incluso, constituyen un enigma y conducen a su solución” (1999: 220).

A partir de este sincretismo y de la interiorización de la mirada Rodríguez logra, de una forma similar, los objetivos que luego se plantearan Gámez y Buñuel en sus respectivas realizaciones: el cineasta dirige las acciones de sus personajes con gran solvencia expresiva aunque, en su caso, mediante una narración lineal y con el formato dramático clásico de la tragedia.

## Capítulo dos

### Ánimas Trujano o el ser mexicano insatisfecho

*Ánimas Trujano (el hombre importante)* es una obra filmica que expresa y traduce a imágenes temas inherentes a la identidad y al ser del mexicano. Religiosidad, familia, vida, amor, muerte, fiesta y machismo. Junto a esta mexicanidad, el filme trata también subtemas relevantes, como son el caciquismo, la marginación, la mayordomía, las cofradías, el alcoholismo, la infidelidad, los juegos de azar y otro más.

Resulta conveniente *leer* a este filme como a un texto; así lo sugiere Roland Barthes en su obra *El placer del texto*: “El texto que usted escribe debe probarme que me desea. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su *kamasutra* (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma) (1974: 12)”. Más no solamente un texto puede ser literario o artístico sino también, por ejemplo, lo puede ser un documento antropológico o también un filme, como en este caso; uno profundamente humano. Inmerso en la mexicanidad más estruendosa, todo en *Ánimas Trujano (el hombre importante)* sabe y suena a México. Desde sus créditos hasta su última escena, la presencia de lo mexicano se hace estridentemente real. Sin embargo, la obra va más allá: plantea una problemática filosófica que envuelve al *ser* y también al *yo* del mexicano.

Charles Odier, en la introducción a su libro *El hombre, esclavo de su inferioridad*, nos dice que “El problema del Yo sobrepasa en complejidad a todos los problemas psicológicos. Se encuentra a su vez en el centro de la vida individual y de la vida colectiva” (1980: 13). Después, cuando habla de la forma primaria del complejo de inferioridad, se refiere tanto al síndrome de inseguridad como al síndrome de desvalorización, así como a la relación de ambos con la genética. En ese momento se cuestiona y pregunta qué liga puede existir entre el “complejo de abandono y el famoso *complejo de inferioridad*”. Añade que, como conjunto coherente de síntomas o signos, estos fenómenos se asocian a una constante que domina a un cuadro clínico o síndrome. Entonces, desde esa perspectiva, el “síndrome de abandono y [el] síndrome de inferioridad constituyen dos entidades clínicas emparentadas”. La angustia que queda como fondo mental engendra un sufrimiento de impotencia que se entrega como la “pérdida del sentimiento de valer” (Odier, 1980: 13).

La trama de *Ánimas Trujano (el hombre importante)* consiste precisamente en la lucha del personaje por recuperar esta pérdida: el enfrentamiento contra sí mismo y contra el mundo entero. Lidia y combatir por la posibilidad de recobrar su sentimiento de valía, de importancia. Por ello, el subtítulo del filme en *Ánimas Trujano es: el hombre importante*. La propuesta de Charles Odier resulta muy clara cuando sentencia que el fortalecimiento de la seguridad depende de los sentimientos que inspira un ser superior y admirado, y en donde se implica la siguiente premisa: “Yo valgo en la medida en que soy amado y apreciado por un ser que estimo superior a mí” (Odier, 1980: 18). A partir de esta premisa podemos referirnos, de inmediato, a Samuel Ramos y a su obra *El perfil del hombre y la cultura en México*, en donde el pensador mexicano plantea la relación entre educación y sentimiento de inferioridad: “uno de los más apremiantes objetivos que debe proponerse la educación nacional es la rectificación de ciertos vicios del carácter mexicano” (1977a: 111). En este sentido, cuando Ramos habla del ser y la filosofía de la cultura mexicana, recuerda las palabras de Ortega y Gasset y la frase aparecida en su obra de 1914 *Meditaciones del Quijote*: “Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo”.

Ramos hace referencia a un pensamiento, o mejor, a una norma que hay que aplicar a México; un modelo cuya realidad y problemas son completamente desconocidos para la filosofía. Se refiere a que los padecimientos de la desvalorización y del síndrome de inferioridad, propios del mexicano, no implican “la atribución de una inferioridad real, somática o psíquica a la raza mexicana” (Ramos, 1977a: 10). Afirmo, luego, que “cada mexicano se ha desvalorizado a sí mismo, cometiendo, de este modo, una injusticia a su persona” (1977a: 15). *Ánimas Trujano*, el personaje del filme, se encuentra frente a la misma contradicción de la que habla Roger Bartra en su ensayo *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Se trata de una gran desproporción, en la mentalidad del ser del mexicano, entre “lo que quiere hacer y lo que puede hacer”. Para el mexicano, esta inseguridad, esta desconfianza en sí mismo lo llevan a ser “asaltado por un sentimiento de inferioridad” (Bartra, 2011: 101) en cuyo fondo yace la soledad. Y es que, como afirma Ramos: “En donde hay sentimiento de inferioridad surge una ambición desmedida del poder (Ramos, 1977a: 112).”:

La obsesión de sí mismo, la constante atención por el propio yo, implican, como es natural, una falta correlativa por el interés por los demás, una incomprensión por la vida de los prójimos. En una palabra, las reacciones del

carácter frente al sentimiento de inferioridad conducen todas al individualismo y lesionan en mayor o menor grado los sentimientos hacia la comunidad (1977a: 112).

Así sucede con otro personaje: en la famosa película mexicana *Campeón sin corona* (Galindo, 1945) Roberto *Kid* Terranova, el boxeador interpretado por David Silva, baja la guardia y deja caer sus brazos en el combate por el título cuando escucha a la bella novia extranjera de su contrincante hablarle en inglés; acaba noqueado y, una vez finalizado el combate se abandona a la perdición, para terminar luego tristemente convertido en un miserable *teporocho*, presa del alcoholismo, sumergido dentro del terrible síndrome de inferioridad y de insuficiencia; el mismo síndrome que llevó al pugilista de la vida real –el personaje en que está basado el filme, Rodolfo *Chango* Casanova– a terminar haciendo *rounds* de sombra en el cuadrilátero de la soledad, dentro del *ring* de la locura, en el fatal conteo regresivo del *knock-out* y vencido sobre la lona del abandono.

### ***La inferioridad: el síndrome mexicano por excelencia***

Se ha vuelto común en este país hallar voces y expresiones de todo tipo escritas en libelos, panfletos, revistas, periódicos, libros y –más recientemente– en las redes sociales y por vía digital en donde se expresa la necesidad de realizar cambios. De manera superficial estas voces se refieren a modificar las conductas que, aprendidas o por inercia pura, llevan a los connaturales hacia el sentimiento de incapacidad para, después de superarse, alcanzar logros de cualquier índole en lo general y en lo particular. La historia se repite –en especial, por cuanto toca a la participación de los mexicanos en competencias, certámenes o concursos internacionales– donde los connacionales nunca alcanzan (salvo honrosas y contadas excepciones) el triunfo pleno. Se habla, indistintamente, del “casi, casi”, del “ya merito”, del “porpoquitismo” y hasta se editorializa al respecto:

Pasaron los años, y luego circularon varios [*sic*] versiones o chistes tanto en México como en el extranjero sobre el pobre avance económico, industrial, ganadero y político entre otros. Empezaron a destacar comentarios y mofas sobre el rezago de los mexicanos: que en el “Cuerno de la Abundancia” Dios puso a los mexicanos, y nos caracterizaban sentados durmiendo con el tequila, recargado [*sic*] en un nopal; en el futbol nos comparaban con unos ratones verdes que solo corrían y corrían sin concretar nada (*Hitmédico*, 2012: 2).

Esta visión, o más bien dicho, esta percepción parcializada es el resultado de una autoevaluación crítica que se halla acendrada en la conciencia nacional; pero no es nueva ni es exclusiva de los mexicanos. En su artículo “Racismo estadounidense: veinte momentos y una aclaración”, Juan Manuel Aurrecochea, a la sazón curador de la exposición *La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*, que se exhibió en el Museo Carrillo Gil durante el 2010, nos obsequia algunas perlas representativas:

Ellos son perezosos, sucios y feos, no puedo menos que compararlos con una manada de cerdos (John Quincy Adams, sexto presidente de Estados Unidos, 1772).

No les veo nada de pintoresco, los mexicanos son simplemente sucios [...] Las mexicanas son una especie de mezcla entre monas e indias. De todo lo que he visto nada me ha impresionado tanto como la fealdad de estas mujeres (Richard Harding Davies, novelista y corresponsal, 1892).

Hay muy poca sangre blanca en el gabinete —es decir es muy delgada—: Calles es armenio e indio, León casi casi totalmente indio y torero aficionado; Sáenz, Ministro de Relaciones Exteriores, es judío e indio; Morones tiene más sangre blanca, pero no por ello es mejor; Amaro, el secretario de Guerra, es un indio de pura sangre y es muy cruel (James Rockwell Sheffield, embajador de los Estados Unidos en México, 1925) (las tres citas en Aurrecochea, 2011: 4).

Estos botones de muestra no son sino una mínima parte de la idiosincrasia que rodea a la caracterización popular e insidiosa del mexicano violento: inculto, prieto, chaparro, sombrero, flojo, sucio, macho, alcohólico, mujeriego, jugador, etcétera. Otro autor, de origen norteamericano, transita en su periplo por dentro de las entrañas del pueblo mexicano; se trata de John Kenneth Turner quien en su obra *México bárbaro* analiza con seriedad, desde un punto de vista crítico y neutral, las apologías del sistema de esclavitud económica y de autocracia política que se enraízan en el entendido de la inferioridad etnológica del pueblo mexicano. Turner cita:

Autoridad tan respetable como E. H. Harriman dijo en una entrevista publicada en *Los Angeles Times* en marzo de 1909: “Hemos tenido mucha experiencia con los mexicanos, y hemos encontrado que una vez que se les alimenta y recuperan su fuerza, constituyen muy buenos trabajadores” (Turner, 1992: 273).

Ante la masificación de la sociedad industrial y frente al surgimiento del “progreso” emanado como un fruto de la Revolución, los mexicanos aparecen como seres heridos por el sentimiento de inferioridad. Samuel Ramos considera, en su artículo de 1951 “En torno a las ideas sobre el mexicano”, que desde mediados del siglo pasado el florecimiento de los estudios sobre el *ser* nacional es un síntoma de la inquietud que provoca en la conciencia de los propios mexicanos, tanto por causas o motivos internos como por diversas razones externas, la cuestión del *ser* del mexicano. Ramos se siente esperanzado de que el tema interese a “un grupo numeroso de hombres preparados, para abordar la cuestión desde diferentes ángulos y enriquecer el conocimiento del mexicano, mediante exámenes rigurosos de las diferentes manifestaciones de su vida” (2002: 110).

El filósofo mexicano se refiere, por supuesto, a la preocupación del pensamiento filosófico mexicano por el *ser* del hombre de México y por la identidad del mexicano, temas caros a su obra de 1934: *El perfil del hombre y la cultura en México*. Leopoldo Zea en su prólogo a *Dos ensayos sobre México y lo mexicano* nos refiere que, al aparecer la obra de Ramos, esta fue ninguneada y “tildada de ser un libro que denigraba al mexicano y su cultura” (2001: IX). Ramos, al preguntarse sobre lo que es el mexicano, averigua sobre la conciencia de su nacionalidad y el influjo que ella –la propia conciencia– ejerce sobre su modo de ser y su conducta. Apunta que, para el individuo, sus recursos particulares son insuficientes para sostenerlo; por esta razón, solo puede vivir gracias a la organización de la comunidad que le proporciona los medios suficientes para sustentarse. Y no únicamente se refiere a los medios materiales, sino también a instrumentos, que van desde el lenguaje hasta el sentimiento de solidaridad con el que la comunidad apoya y estimula las acciones individuales. El complejo de inferioridad, afirma Ramos, afecta, sí, al mexicano que lo padece, pero lo que puntualiza es que este complejo afecta, sobre todo, a su conciencia colectiva:

Podemos observar que el ciudadano de una nación poderosa, por insignificante que sea en lo individual, actúa fuera de su país con seguridad y aplomo, porque se siente respaldado por una fuerte nacionalidad. [...] Si la conciencia de nacionalidad se encuentra debilitada por un sentimiento de inferioridad, es natural que por una reacción compensatoria se eleven o exageren los impulsos individuales. [...] Por esta misma descomposición se explican toda una gama de rasgos del carácter mexicano muy distintos entre sí y aun contradictorios, [...] expresiones de una actitud antisocial. Por ejemplo, la desconfianza, la agresividad, el resentimiento, la timidez, la altanería, el disimulo, etcétera (Ramos, 2002: 115).

En efecto, este enorme abismo de sentimientos contradictorios en el que *Ánimas Trujano* ha caído es el fruto de la falta de un contrapeso que balancee las tendencias individualistas con una acción moderadora, sin la cual la expresión de estos sentimientos tiende a exaltarse desmesuradamente. Estos rasgos de carácter tienen su antecedente en el sistema de castas de la época colonial, cuando el criollo injustamente era colocado en una situación de inferioridad respecto del peninsular; al mismo tiempo que el mestizo lo era respecto del criollo y el indio respecto de todos los demás. Por ello en la Escena 39, cuando los ex-mayordomos se acercan a él para ofrecerle su ayuda, *Ánimas* replica de forma altanera:

### Escena 39

—¡Pelen ojo! —les espeta *Ánimas* a los exmayordomos, enseñándoles su dinero—. No necesito favores de naiden. Y menos de los que me hacían chiquito.

Así, de pronto, y gracias al dinero que obtuvo por la venta de su nieto al hacendado español, *Ánimas* —siempre altanero— rechaza el auxilio y la cooperación de los que antes desempeñaron la encomienda de la mayordomía; y los acusa, rabiosamente de disminuirlo, de “hacerlo chiquito” en el pasado.

### *La insatisfacción del ser mexicano*

Estamos ante una obra filmica, *Ánimas Trujano (el hombre importante)* que, durante su estreno, fue más allá de simplemente establecerse como un producto para el consumo de las familias que se encaminaban —hace ya más de medio siglo— a disfrutar con tranquilidad de una tarde de cine relajada; de un fin de semana con la proyección de una película exhibida en aquellas mayúsculas salas cinematográficas; enormes espacios que contaban con capacidad para varios cientos y hasta miles de espectadores. Al mirar la película el público se confrontaba de pronto, en aquellos “cines”, con una historia campirana; sí, mexicanista, indigenista, por supuesto, pero con una trama demasiado bizarra para tratarse de una filme costumbrista; además, la película estaba estelarizada por un actor japonés.

Esta vez, para sorpresa de los espectadores, el personaje principal del filme no es un héroe, sino lo contrario: un antihéroe indígena-mestizo cuyo destino final no resulta en la muerte y ni en la gloria, los dos resultados que vienen aparejados al heroísmo: el destino de este personaje es el de vivir la cruel expiación del pecador en su vergüenza, el angustioso hundimiento dentro del bochorno, el encierro en la prisión y la triste soledad.

Para Samuel Ramos, el sentimiento de inferioridad tiene un origen histórico en la raza mexicana “que debe buscarse en la Conquista y Colonización. Pero no se manifiesta ostensiblemente sino a partir de la Independencia, cuando el país tiene que buscar por sí solo, una fisonomía nacional propia” (1977b, 15). En el filme de Ismael Rodríguez no es un indígena ni un mestizo sino el actor-fetiché del director oriental Akira Kurosawa quien interpreta al tipo mexicano sin suerte y con todo en contra.

Ante a una filmografía que por aquella época medraba a las puertas de un franco deterioro, pletórica de encapuchados con capas, de charritos anacrónicos y desubicados y de jóvenes pseudorrebelde, clasemedieros, contenidos y equívocos, *Ánimas Trujano (el hombre importante)*, destacó como una producción excepcional que revitalizaba no solo la historia del cine y la filmografía de su autor, sino la polémica que rodeaba a la identidad nacional, al enigma de la idiosincrasia y al íntimo ser insatisfecho del mexicano.

Leopoldo Zea recuerda que a finales de los años cuarenta, entre 1949 y 1951, se llevaron a cabo una serie de conferencias dentro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México organizadas por el Grupo Filosófico Hiperión; sesiones a las que asistieron, entre otros conferencistas, José Gaos y el propio Samuel Ramos. Gaos ya había venido impulsando la obra de Ramos al señalar públicamente el paralelismo que existía entre este autor y el creador de las *Meditaciones del Quijote*: su maestro José Ortega y Gasset; mientras que, para Zea, ambos (Ramos y Ortega y Gasset) manejaban: “la idea de salvación de esta cultura nacional por *la cultura*, el problema del estudio de la realidad patria” (2001: x). Las conferencias llevaban el llamativo título de: *¿Qué es el mexicano?*, mientras que los cursos de invierno impartidos durante los meses de febrero y marzo de 1951, el más sobrio título de: *El mexicano y su cultura*. Por aquel entonces la búsqueda de la identidad “no era privativa de México, por otros caminos se estaba realizando en otros lugares de la América Latina [también] hasta desembocar en la extraordinaria preocupación sobre estos temas paralelo al de una filosofía de la liberación” (Zea, 2001: xi).

Por su parte, Gaos –según comenta su discípulo Alejandro Rossi en el *Manual del distraído*– “construyó un aparato lógico-semántico que constituye su contribución a esa zona de la filosofía que él llamaba técnica y que, en un sentido lato, podríamos calificar como científica” (Rossi, 1996: 94). No obstante, este autor califica a su maestro como escéptico: un filósofo creador

pero cuya vida estuvo dedicada a contemplar las ruinas de una filosofía que carecía de una tarea específica y que no servía para nada. Un filósofo cautivado, como un arqueólogo, ante los restos de una ciudad muerta. Y es que Gaos, apunta Rossi, debido a sus intereses intelectuales –fruto de su juventud y de su primera madurez en España–, dejó su reflexión históricamente atrofiada y cayó en un condicionamiento cultural: “en la segunda mitad de la década de los cincuenta un grupo de personas íntimamente unido a él comenzamos a interesarnos por la lógica y por la semántica” (1996: 95).

Aunque Rossi disminuye la importancia filosófica de la obra de Gaos, lo califica como un destacado preceptor y humanista; y, finaliza su artículo “Una imagen de José Gaos” apuntando que nadie, como su maestro, mostró a toda una generación “lo que en verdad es la actividad filosófica. No hubo entre nosotros quien lo hiciera mejor” (1996: 95). Seguramente Alejandro Rossi se refiere a las enseñanzas que durante su exilio y destierro marcaron al filósofo español, así como acerca de la huella que la crisis teórica dejó en su devenir como catedrático dentro de la búsqueda de una “filosofía de la filosofía”.

En otra vertiente y en la opinión de su discípulo, Emilio Uranga, Gaos resulta “ser un fotógrafo de cadáveres” aquejado de necrofilia y de otras perversiones; más un historiador de la filosofía que un filósofo. En el apéndice de su obra *¿De quién es la filosofía?*, Uranga acusa a Gaos de no haber resuelto los problemas del estilo y de la muerte, así como de expresarse “en un español sin español” (Uranga en Domínguez, 2010). De esta suerte Emilio Uranga cometió, con *¿De quién es la filosofía?*, “uno de los actos de parricidio mejor pensados que me ha tocado leer”, apunta Christopher Domínguez, dado que a Uranga el oficio de pensar convertido en una confesión personal le parece una patraña, así como “la comicidad que hay en la pretensión de edificar un sistema filosófico”, una debilidad aparecida cuando ya nada puede hacerse frente al azoro provocado por la historia:

Hay otros balances de la vida de Gaos más logrados y justos (como el de Alejandro Rossi en *Manual del distraído*), pero el de Uranga es algo más que una venganza por la descalificación, cortés y contundente, realizada por Gaos de la filosofía mexicanista de sus discípulos, los hiperiones. Uranga, presumido por Gaos como su “único proyecto de genio”, decidió denostar a su prestigiado y queridísimo maestro, exhibiendo debilidades que él conocía mejor que nadie. Estamos ante un capítulo sobresaliente en la historia socrática de las relaciones entre el maestro y el discípulo [...] (Domínguez, 2010).

Las palabras expresadas por Leopoldo Zea en sus trabajos filosóficos, así como las de otros integrantes de los hiperiones efectivamente tuvieron eco en la obra realizada por autores latinoamericanos de la siguiente generación. Es el caso de Enrique Dussel, arquitecto de la Filosofía de la liberación presagiada por Zea desde principios de los años cincuenta. Dussel opone la creatividad clásica de las grandes ontologías a la degradación de “la mala conciencia de las edades morales o mejor, moralistas” (Dussel, 2011: 18). Define esta filosofía libertaria como el contradiscurso transmoderno de la Modernidad en crisis; en contraste con la filosofía moderna eurocéntrica que estaba situada en el *ego conquiro* (yo conquisto, yo conozco) y dominaba, así, a otras culturas, a sus mujeres y a sus hijos, manipulándolos dentro de sus propias fronteras como *cosas* útiles:

manipulables bajo el imperio de la razón instrumental. La ontología los coloca como seres interpretables, como ideas conocidas, como mediaciones o posibilidades internas al horizonte de la comprensión del ser; la lengua hegemónica los bautiza con sus propios nombres al “des-cubrirlos” y explorarlos [y la subjetividad moderna] se pregunta con Fernández de Oviedo: ¿Son seres humanos los indios?, es decir, ¿son europeos y por ello animales racionales? (Dussel, 2011: 19).

Para Dussel esta crítica a la conquista se establece desde el propio siglo XVI, con la publicación en Sevilla de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, donde fray Bartolomé de las Casas da noticia del asesinato indiscriminado de “aquellas miserables naciones” mediante el exterminio de los varones: “porque comúnmente no dejan en la guerra con vida sino los niños y las mujeres, se les oprime con la más dura, horrible y áspera servidumbre” (De las Casas en Dussel, 2011: 33). Añade luego: “dejan en vida a la mujer, para amancebarse con ella (dominación erótica), y a los niños, para educarlos en la cultura europea (dominación pedagógica)” (2011: 33). De tal modo que los europeos centralizaron la cultura mediante la violencia, creando un *Yo* constituyente a partir de las premisas: *yo* conquisto, *yo* esclavizo, *yo* venzo. Un *ego* que será la única sustancia, íntima, entreñable, absoluta y divina que perdura; una certeza opuesta al *otro*: al indio, al negro, al aborigen, al de *afuera* (claro, lo anterior desde el punto de vista de la intimidad del conquistador colonialista). Un ejemplo filmico de este pensamiento colonialista aparece en el siguiente pasaje:

### Escena 15

Ya en la mezcalera, en plena labor, Pedrito anda acarreado a los burros mientras su padre está capando los magueyes. Por un momento se miran con cierta complicidad, y con orgullo Ánimas trata de demostrarle lo bueno que es en este oficio. Pero casi golpea sin querer a otro peón al alzar su machete.

– ¿Qué te traes tú? –le reclama el trabajador– ¿qué?, ¿me vistes cara de maguey?

– ¡Ey! –le grita el patrón quien, a caballo, se acerca por ahí– ¡pon más cuidado!

–y refiriéndose a Ánimas se dirige a su capataz y le indica: –si no sabe hacer eso ¡que jale burros como los chamacos!

– ¡Indio zonzo! –le grita el capataz.

El dueño hace un gesto de reprobación mientras, de todo esto, es testigo Pedrito.

– Trabajaba aprisa y me regañan –se queja Ánimas.

Luego se sienta a un lado del maguey y, ante la mirada reprobatoria del capataz, Ánimas le explica:

– 'Toy emparejando el tiempo que trabajé de priesa.

Se deduce que los rasgos antisociales en el carácter del mexicano corresponden a un complejo que afecta su conciencia colectiva; este modo de ser tiene sus antecedentes en la época colonial. Se trata de un modo de ser

anómalo y falso; es como un disfraz de que se ha revestido el mexicano para ocultar su verdadero ser [y] reduce la fisonomía del mexicano a una máscara. Tras de esta máscara encuentra una tendencia a la soledad [que] no proviene de una decisión voluntaria, sino de esa perturbación del carácter que lo hace antisocial (Ramos, 2002: 115).

Ramos hace una referencia directa a *El laberinto de la soledad*, publicado en el año de 1950, y señala luego que “no es que el mexicano quiera y guste de la soledad, es que ésta se le impone como resultado de la timidez, la susceptibilidad, el recelo, la desconfianza, que se acompañan de reacciones inhibitorias” (Ramos, 2002: 116). El rechazo a la soledad es una de las características que, de entrada, pueden apreciarse en el personaje de Ánimas Trujano; y la pedantería, otra: “ni más ni menos que un disfraz, una máscara de la que se reviste el sujeto para ocultar algo, y ese algo es su déficit intelectual” (Ramos, 1977a: 139).

Esta aseveración consta al iniciar el filme, cuando el pequeño hijito de Ánimas acaba de fallecer; su pérdida invitaría al recogimiento y a la

meditación, pero Ánimas Trujano quiere bailar, y para ello obliga a su mujer a que dance con él; y a ella le dice, orgulloso, mientras se pavonea sonriendo al compás de la música: “Los ojos de todos nos miran”. Su orgullo, como un desmedido honor, le viene de que al funeral han acudido una gran cantidad de paisanos, y así se lo señala (en la segunda escena) a su compadre Goyo, quien organiza para el difuntito el velorio:

### Escena 2

— ¡Hartos amigos, compadre!; ¡hartos amigos!... —dice Ánimas a su compadre Goyo.

—Sí compadre, yo los truje. Son “mis” amigos —le responde el compadre haciendo énfasis en su labor organizativa.

—¡Hum! —repara Ánimas molesto y como ofendido — ¡pero el muerto es mío!

Y es que el éxito del pedante, esto es: “el éxito de este artificio depende de que sea el primero en crear sus propias palabras y tomar la comedia como una realidad” (Ramos, 1977a: 139-140). El pedante es un equivalente del creído y del esnob. Un esnob, según define Philippe du Puy de Clinchamps pretende, sobre todo, ser iniciado dentro de un círculo. Para este autor, el esnob, “es un hecho psicológico”; y, el esnobismo, en sus consecuencias, “es un importante fenómeno social” pues es evidente que “el comportamiento intelectual del esnob es una actitud instintiva, más que una posición doctrinal largamente discutida antes de ser adoptada” (1968: 6). Es el caso de Ánimas, quien a toda costa quiere pasar a formar parte del selecto grupo de quienes han ejercido la mayordomía. El ingreso a este círculo le va a permitir ser admirado por todos. Su esfuerzo, su forma de pensar y sus creencias, son más una imitación vana, en su intento por alcanzar a pertenecer a una élite a la cual, de antemano, le atribuye (el pedante) cierta superioridad.

Samuel Ramos explica una tendencia hacia el nacionalismo que aparece después de las luchas civiles intestinas porque la Revolución mexicana descubrió a un México falso, afrancesado por el régimen porfirista. Pero advierte que la tendencia sana de regresar a lo vernáculo desembocó en el falso nacionalismo del “charro y la china poblana”; aunque no deja de señalar que la crisis del proceso revolucionario apunta hacia el redescubrimiento de México, y que existen ejemplos sanos de este nacionalismo en los campos de la cultura y de la educación, como el que representa, por ejemplo, “el hecho de que una multitud de hombres de estudio, especialmente los jóvenes, apliquen

su pensamiento a una nueva valoración, [así como el] reconocimiento de su importancia como base para vivir nuestra existencia de acuerdo a su originalidad” (Ramos, 2002: 117).

En efecto, esta vuelta hacia lo mexicano, pero con una mirada crítica y no simplemente folklórica o artesanal, se dio no solo en el campo de la filosofía con el surgimiento de los hiperiones, sino también en el de las artes plásticas, las artes gráficas, en el de la música, la arquitectura, la literatura, la danza y, por supuesto, en el cine de la mano de realizadores como fue el caso del mismo Ismael Rodríguez. Estaríamos hablando, entonces, de la generación del medio siglo, mejor conocida como la generación de la Casa del Lago o, mejor aún, como la Generación de la Ruptura.

### *El camino de la insuficiencia*

Ya en sus ensayos de madurez Samuel Ramos se refirió a la obra de Emilio Uranga y calificaba de valioso su trabajo al discurrir sobre la idea que él mismo había acuñado al definir el “complejo de inferioridad del mexicano”, señalando que Uranga proponía sustituir la palabra “inferioridad” por el concepto de “insuficiencia”. El maestro aplaude a su discípulo pues este término implica una escala inmanente de valoración: *insuficiencia* reconoce una jerarquía de valores, mientras que la idea de *inferioridad* está determinada por la adopción de una escala de valores extraña y conduce a la tergiversación de los mismos. Sin embargo, no deja de apuntar que ello implicaría el aceptar que el mexicano posee una escala inmanente de valoración y que reconoce una jerarquía de valores. Porque “la desproporción entre lo que pretende ser y lo que es realmente determina en la conciencia un conflicto penoso del que resulta un sentimiento de inferioridad” (1977a: 139). Y es que el mexicano presenta “una susceptibilidad extraordinaria a la crítica [y] la autocrítica queda paralizada. Necesita convencerse que los otros son inferiores a él. No admite [por tanto] superioridad ninguna y no conoce la veneración, el respeto y la disciplina. Es ingenioso para desvalorar al prójimo hasta el aniquilamiento” (Ramos, 2002: 118).

Teóricamente, la cuestión de la insatisfacción del ser ha sido ya suficientemente abordada por autores que van desde estudiosos clásicos de la psicología, como Alfred Alder y Sigmund Freud, hasta otros escritores más modernos, como Charles Odier, Gabriel Moser y Carl G. Jung. Por el lado de los filósofos y de los literatos queda claro que Miguel de Unamuno,

Ortega y Gasset, Samuel Ramos, Emilio Uranga, Jorge Portilla y todo el grupo de los hiperiones, hasta aterrizar luego en Octavio Paz y Eugenio Triás, han abordado la cuestión de la insatisfacción desde diferentes perspectivas. Resulta conmovedor que los mexicanos hayan encontrado en la estructura de este proceso de desvalorización y de perpetua insatisfacción una válvula en donde vibra, con vida propia, el llamado *complejo* o *síndrome* de inferioridad. Este *trauma* –palabra que nos llega del griego y que conlleva la noción de una *herida*– es lo que transita por el medio de este síndrome (del griego *syn*: con; y *dromos*, carrera: acción de correr juntos, de concurrir): se trata de una herida que no cierra y que mana dolor y tristeza a través de la piel y el espíritu de los mexicanos; si bien, es cierto que esta llaga tampoco se trata de un patrimonio exclusivamente nacional.

La angustia que queda “en el fondo mental de estos enfermos, los entrega impotentes al sufrimiento engendrado por la pérdida del sentimiento del valer” (Odier, 1980: 13). Por su parte, Alfred Alder consideró al complejo de inferioridad como la percepción de desarraigo que un individuo obtiene a causa de haber padecido una infancia mala, llena de sufrimiento, rechazos, sumado a cuanto ahora conocemos como hostigamiento, acoso escolar o *bullying* (en inglés).

Con más detalle se describe al complejo de inferioridad como al sentimiento por el cual una persona se percibe a sí misma –aún de manera inconsciente– de menor valía que los demás. Los individuos afligidos, afectados de este modo, tienden a compensarlo, y ello plantea una alternativa, puesto que la necesidad de sobrecompensación puede resultar ya sea en exitosos logros o ya en un comportamiento esquizoide típico; y, en algunos casos, inclusive, una psicosis de severa intensidad. Así, un sentimiento normal de inferioridad podría actuar como acicate y motivador para alcanzar objetivos o metas; mientras que, tratándose de un sentimiento más acendrado, estaríamos frente a un complejo que puede llegar a producir procesos que van desde el desánimo y la evasión de las dificultades, hasta una pérdida de piso total, que conduzca al individuo hacia su contrario: el complejo de superioridad; el cual se presenta como un mecanismo inconsciente y que puede llegar a ser igualmente pernicioso (Odier, 1980).

Este es el caso de Ánimas Trujano: analfabeta, desempleado, alcohólico, mujeriego, torpe y jugador; él se mira a sí mismo superior a los demás, capaz de cualquier hazaña y dueño de una estatura moral e intelectual por encima de todo y de todos. Así se advierte en la Escena 9 –una de las pocas sin

diálogo alguno— en donde *Ánimas* decide, al levantarse luego de la tremenda borrachera que siguió al entierro de su hijito recién fallecido y mientras toma tranquilamente las últimas gotas de un pomo de mezcal, que el día entero lo va a dedicar a los juegos de azar y a pasear con su amante.

Posteriormente, en la Escena 13, su mujer, Juana, intenta animarlo para que logre conseguir un trabajo en la mezcalera; pero *Ánimas* se indigna, pues a su entender su esposa lo desvaloriza y minimiza al proponerle un trabajo para el cual considera que se encuentra sobrecalificado y que tiene posibilidades que están muy por encima del trabajo propuesto:

### Escena 13

—¿Tú nunca has visto un Mayordomo de veras, Pedrito? —le inquiera Juana a su vástago— ¿pérate y verás, el Mayordomo *Ánimas Trujano*: ¡tú tata! —y ahora, dirigiéndose a *Ánimas*, que no se digna a mirarla.

—¿Y si nos vamos todos mejor? Podemos juntar centavos, luego más. Con una tienda que ábamos se junta dinero, y dinero y dinero. ¡Y ya! Te pones de Mayordomo. Mañana que nos juéramos, para estar de una vez en la mezcalera. Pa' trabajar.

Pero al escuchar esta última palabra *Ánimas* salta agresivamente desconcertado, como si hubiera visto a un demonio. Golpea la tierra mientras se incorpora y van llegando sus demás hijos.

—¡Vieja engañadora!, —le grita a Juana, su mujer. —No voy a hacer como tú. Yo no soy tarugo. Siempre haciéndome menos en frente de los hijos. A trabajar. ¿Qué?, ¿todavía no sabe quién es *Ánimas Trujano*?

Esta hipocresía del personaje, cuyo cinismo raya en lo patológico, concuerda con la caracterización que Rodolfo Usigli hiciera del carácter del ser nacional, y coincide con el texto que publica en 1952 dentro de su ensayo “Rostros y máscaras”, donde continúa abordando ideas acerca del descaro y desvergüenza del mexicano (antes, en 1938 ya había escrito su “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano”); el dramaturgo nos permite visualizar las caretas tras las que se oculta el ser nacional junto con las máscaras que lo definen. Usigli apunta: “La tragedia de México hasta ahora y, por ello, la tragedia del mexicano, reside por igual en todo lo que oculta, porque (eso) lo exhibe, y en todo lo que exhibe porque (eso) lo oculta” (Usigli, 2002: 138).

De una manera muy gráfica el autor nos enseña los rostros –o, mejor dicho–, las máscaras del ser nacional “adheridas como por vacío, incorporadas, enrostradas, al extremo que parece imposible desprenderlas sin deformar”.

Usigli nos muestra la faz de los tres constituyentes del mexicano actual, sus facetas: los rostros del indio, del mestizo y del criollo. El indio superviviente de la Conquista y de la Colonia se disimula detrás de una gran máscara de silencio, sin contradicciones, sin labios, sin rictus y sin mirada; el mestizo se disfraza con una máscara de alarido, contorsión, gesticulación; y finalmente, el criollo, se esconde tras la careta de la superioridad, de la civilización y de la cultura (Usigli, 2002: 131-144).

Sin duda, en este trío de máscaras esconde, tras sus caretas, una gran angustia frente a la nada. “El miedo se ofrece siempre que haya un objeto que nos asusta. La angustia es indiferenciada, y cuando nos angustiamos nos angustiamos ante nada, ante la nada misma” (Xirau, 1995: 396). La angustia no es la ansiedad patológica; mientras que la ansiedad –por ejemplo, para Heidegger– es una forma del miedo. En realidad la angustia es una “experiencia privilegiada” y nos revela que la nada tiene sentido y que está presente. Ánimas Trujano es *nada* y ni siquiera él sabe que *no es*. Por ello, cuando su mujer intenta inducirlo a laborar, él le pregunta: “¿Qué?, ¿todavía no sabe quién es Ánimas Trujano?”.

Un personaje de la historia reciente en nuestro país, y que aparece hacia finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, personifica y le otorga nombre al síndrome del acomplexado mexicano.

Sobre la anécdota que creó una leyenda para explicar el *agachismo* mexicano en tierras extranjeras [la del *Jamaicón*, es] una de las más aceptadas hasta ahora y que detalla mejor el escenario donde surgió la chunga para denominar esa peculiar manera de los mexicanos de salir a competir fuera “de casa” (Castrillón: 2012).

Sin el ánimo de personalizar, la anécdota gira alrededor de un deportista, destacado jugador de fútbol, seleccionado nacional para el Mundial de Suecia en 1958 y de origen jalisciense: José Villegas Tabares, apodado El *Jamaicón*, quien en alguna entrevista manifestó que la razón de su bajo desarrollo deportivo durante una gira por el extranjero se debía a que extrañaba a su madre y a la comida típica de su terruño; justificando, de este modo, la inferioridad manifiesta de su desempeño futbolístico frente a sus contendientes deportivos por efecto de una cierta mezcla de nostalgia por la patria y denodada desaprobación hacia lo exótico: se trata del conocido *Síndrome del Jamaicón*, y se autodefine así: yo, como mexicano, tengo derecho a dictaminar que lo de afuera es malo, que no tiene valor intrínseco; por ello mismo, tampoco vale la pena que yo me esfuerce para demostrar algo que doy por sentado.

En México se dice que alguien sufre de este *Síndrome* cuando lo invade la nostalgia y no puede realizar adecuadamente sus tareas; cuando ante lo desconocido o ante los obstáculos ya conocidos deriva en un estado de *achicopalamiento*: esto es, un estado de tristeza lleno de subestimación, melancolía y un propio sentimiento de desvalor. La fama de este síndrome ha trascendido las fronteras: la revista alemana *Der Spiegel* señaló que el jugador “una vez escapó del campo de entrenamiento aduciendo falsamente que su esposa estaba enferma... [*Once in order to escape a training camp he falsely claimed that his wife was ill*]” (Casas-Alatríste, 2006).

Y así, por cuanto toca a esta insuficiencia, el autor mexicano Saeltiel Alatríste señala en su artículo “El *Jamaicón* y sus precursores”, publicado en la *Revista de la Universidad* que “se le dio nombre a uno de los males de los mexicanos: nuestra incapacidad para competir *con* o *en* el extranjero”. Al mismo tiempo, Alatríste nos regala en su artículo otras dos anécdotas de igual número de personajes mexicanos que sucumbieron ante la inferioridad manifiesta que representa enfrentarse a lo extraño, a lo de afuera, a lo *otro*. El *matador* Silverio Pérez, *El Faraón de Texcoco*, última de las grandes leyendas de la Época de Oro del toreo mexicano, se vio impelido a suspender la corrida de su alternativa –cuando por vez primera se presentaba en la Plaza de las Ventas, en Madrid– aduciendo, mediante certificado médico, que sufría de un repentino mal de la vista, padecimiento que, de pronto, le hacía ver doble: “¿Cómo voy a torear si veo dos astados? ¿A cuál le voy a presentar la muleta?”; y es que “su mal estaba en no poder enfrentar lo *otro*, eso que está más allá de las fronteras de la patria” (Alatríste, 2006). También fue precursor de este síndrome el inmortal púgil guanajuatense Rodolfo *Chango* Casanova, quien bajaba la guardia cada vez que su oponente le hablaba en inglés. La caracterización de este personaje –ya se comentó arriba– quedó inmortalizada en el filme *El campeón sin corona* (1946), de Alejandro Galindo.

Ciertamente se habla sin cesar –interminablemente, dijera Usigli– sobre el macho mexicano que profesa el culto pintoresco de la muerte y ha alcanzado la gloria: la universalidad, en suma:

Se dice que México es un país macho. Pero, ¿se ha pensado, se ha ahondado lo bastante en el pensamiento de que aquel que destruye lo hace solamente porque está aculado contra el último rincón del mundo –un rincón en el que no se puede construir porque sus energías naturales se subvierten y echan a correr por donde puede–. No pudiendo resistir su rostro en el espejo, el macho rompe el espejo a balazos y permanece enmascarado (Usigli, 2002: 139).

Esta figura del macho que no soporta su propia imagen ante un espejo la podemos observar en otro filme mexicano: *Los de abajo* (1978), de Servando González, con guion de Vicente Leñero y del propio González, y basado en la novela homónima de Mariano Azuela. Quizá Usigli tomó este pasaje para ilustrar su texto: el campesino Demetrio Macías es asaltado por los federales; así que se va a la sierra, reúne a un grupo de venticinco forajidos que emboscan luego a los federales y se convierte en un jefe revolucionario. Luis —estudiante de medicina y desertor federal— atiende a Demetrio cuando éste es herido, le habla de los ideales de la Revolución y lo convence de unirse al general Natera.

Demetrio y su gente participan en el ataque a Zacatecas; asaltan casas de aristócratas y cometen atrocidades, igual que lo hicieran sus oponentes. En una mansión atacada y durante una fiesta salvaje, orgía de rapiña y atraco, llena de saqueo, alcohol, pillaje y violación, uno de los subordinados de Demetrio, el *Güero* Margarito, se mira de cuerpo entero ante un elegante y señorial espejo, solo para enfadarse ante la visión de su propio ser. Molesto, revienta la superficie azogada de un balazo, para luego considerar que, aunque destruyó esta imagen, aún queda entera la figura original. Acto seguido, decide terminar con su vida descerrajándose un plomazo en la cabeza, hiriéndose de muerte, para así consumar el suicidio y permanecer enmascarado, con la máscara de la muerte, para siempre.

Esta secuencia nos conduce a suponer que, el mexicano, muchas veces prefiere *parecer* a *ser*. Tal impostura manifiesta no implica compromisos ni responsabilidades; la certidumbre de existir, la certeza de estar, de transcurrir, de pertenecer o de formar parte es algo que espanta y asusta al mexicano, paisano cuya insuficiencia decide no aceptar y que prefiere aparentar, simular, fingir, imitar o representar, como en una obra de teatro, como en una mascarada, con tal de parecer lo que no es. Y así termina la última secuencia del filme *Ánimas Trujano (el hombre importante)*: por voluntad propia el flamante mayordomo es conducido a la cárcel para pagar por un crimen que no cometió, pero del cual se siente responsable, sí. Se trata de una purga, una limpia, una purificación, una expiación; este inmolarsse, este sacrificio nos habla de un hombre que no es bueno y que, además, lo sabe. Pero al mismo tiempo se trata de un personaje que desea esconder, ante los demás y ante sí mismo, su propia imagen repulsiva, pues no le interesa tanto salvar a su mujer de la infamia del encierro, ni a sus hijos de una virtual orfandad: lo que le importa es no “rajarse”, no “echarse para atrás”, no “hacerse menos”:

**Escena 48**

—La culpa que te echas —le dice Tadeo— es pa' toda la vida.

Ánimas asiente y le dice a Juana:

—Vete a tu casa. Vete con tus hijos— Y le entrega sus morralitos con dinero.

—Cuando usted ordene, compadre —Le dice Goyo y se lo lleva.

—¡Tata, tata! —le grita el Pedrito— Yo quiero ir contigo.

—¡Uste se queda! Se porta bien.

Ánimas se va, corriendo, camino a entregarse y a la prisión.

—¡Espéreme compadre!, por Dios —le suplica Goyo.

—Déjeme llegar —le suplica Ánimas a su compadre—. Usted no sabe lo que es la cárcel. No quero arrepentirme.

En efecto, pero no es tanto la cárcel lo que espanta a Ánimas: lo que realmente le asusta es encontrarse a sí mismo en la soledad de la reclusión; en ese laberinto en donde no aparece el *otro*, sino él mismo. Pues él mismo, Ánimas, no es *nada* ni *nadie* en realidad. Ramón Xirau se cuestiona: “¿Qué significa estar hecho de nada? Significa que el hombre lleva la nada en sí, que el hombre es, desde su nacimiento, un ser hecho de advenir y este advenir conduce necesariamente a la muerte” (1995: 397). Esta idea, inasible, la concreta sin embargo Jorge Cuesta en los dos tercetos de su soneto *La mano explora en la frente*:

La mano explora en la frente,  
del sueño el rastro perdido;  
mas no su forma, su ruido  
latir junto al tacto siente.

Un muro tan transparente  
poco recluye al olvido,  
si renace su sentido  
y está a la mano presente.

Si bien el sueño murmura  
que al fin la nada perdura  
sobre un tacto ciego y frío

que su espesor no sondea  
y solamente rodea  
el rumor de su vacío

(Cuesta, 1987: 69).

Con todo, es Octavio Paz quien insiste en “la otra voz” que siempre se actualiza: un eterno presente y un futuro perfecto. El *poema*, confirma la filósofa Rosario Herrera Guido, es el *habrá sido* (*habrá-futuro, sido-pasado*); de ahí viene la presencia de Heidegger, protagónica en la filosofía contemporánea y en el existencialismo que se manifiesta en Cuesta y en otros poetas fundamentales (Paz y Xirau incluidos). La mano habla sobre el hombre que *habla* en silencio. Pensar es el oficio más difícil de la mano del hombre. La mano designa y señala, indica el camino: *la nada perdura sobre un tacto ciego y frío*, porque no existe “nada” donde falta la palabra. Porque no hay otra manera de vivir que *entre nombres*: “Octavio Paz, en su poema *Pasado en Claro*, dice –como sostendría con otras palabras Martín Heidegger–: *lo que no tiene nombre todavía no existe*. Estar en el mundo es, antes que nada, deletrearlo” (Herrera Guido, 2006: 399).

En el filme *Ánimas Trujano (el hombre importante)* no solamente Ánimas se expresa con las manos: la cámara de Gabriel Figueroa realiza primeros planos de este apéndice humano; así, las manos de varios personajes *hablan*. Para muchos de los habitantes que viven en el pueblo de Santa Cruz la palabra, como tal, les resulta insuficiente para expresarse. Sin embargo, los personajes de este drama también se comunican en silencio, pues aun sin palabras, no callan. En el filme existe, como en *Pasado en Claro*, de Paz; en *Canto a un Dios mineral*, de Cuesta; en *Muerte sin fin*, de Gorostiza y en *Primero Sueño*, de Sor Juana, “una confesión que relata la vuelta a los orígenes, la búsqueda sin tregua de la primera palabra de las que nacieron todas las demás palabras” (Herrera Guido, 2006: 399). Las manos hablan lo que el ser calla; y lo expresan con la experiencia de lo indecible, para no entrar al silencio absoluto. Así, de esta manera, las manos logran que su ser ya no sea *insuficiente*.

Desde las primeras escenas del filme podemos observar parlamentos donde las manos *dicen*; y es que, etimológicamente, la palabra *manifestación* tiene la misma raíz que mano. Manifestar es dar a conocer, expresar, revelar, enunciar, mostrar, poner a la vista, exponer, darse a conocer, hacer una demostración colectiva o pública. En su *Diccionario de los símbolos* Jean Chevalier y Alain Gheerbrant nos dicen: “La mano expresa la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio” (1986: 682). Todas las civilizaciones han utilizado el lenguaje de las manos. Su posición en relación con el resto del cuerpo es altamente significativa. Lo mismo ocurre con la posición de los dedos en su relación de unos con otros. Simbolizan actitudes interiores; así, la mano derecha bendice y actúa, mientras que la mano izquierda imparte justicia, la impone, aunque no actúa ni realiza la obra.

La mano cerrada es símbolo de contención o disimulo, y las palmas levantadas hacia adelante son gesto de súplica. Las manos sirven como arma y también como utensilio. Solo aquello que se manifiesta es lo que puede tomarse con la mano. La mano va unida al brazo y son inseparables en un solo simbolismo. Las manos tienen alcances consagratorios, de imposición y ordenación sacerdotal. En la quiromancia, la mano tiene valor mágico, capacidad adivinatoria y de clarividencia. La mano cura y consuela, tiene la facultad de diferenciar y de modelar. Está ligada al poder, al conocimiento y a la visión, pues la mano, sustancialmente, se relaciona con el lenguaje.

Las uñas y el puño, por otro lado, se defienden y agreden; nos remiten al mundo animal, al ataque, a la provocación, a la ofensa, al insulto y al ultraje. Las manos son una prolongación de lo más íntimo del ser humano y en ellas se funde el cuerpo con el espíritu. La mano habla, va unida a la palabra y expresa elocuentemente, con un lenguaje no verbal, los sentimientos y las emociones. Pero, más allá de esto, la mano no solo expresa sino que también realiza los sentimientos del ser humano, su íntima voluntad: una mano que dice amor, acaricia; una mano que grita horror, se defiende; una mano amable que calma el dolor, cura y consuela.

Las manos, dice Elisabetta Pagliarulo, son “herramientas prodigiosas que han estado presentes desde las primeras manifestaciones de la humanidad como objetos de representaciones simbólicas y estéticas” (2004). En más de diez escenas durante esta cinta Gabriel Figueroa retrata las manos de los personajes, y lo hace a lo largo de todo el filme: en primeros planos o desplazándose mediante los movimientos de *zoom-in* en las lentes del objetivo de la cámara. Durante la quinta escena, *Ánimas* primero estrelló su puño contra la tierra del sepulcro bajo el que descansa su hijito muerto y, acto seguido, con la misma mano prende a Catalina –su amante– de la pantorrilla, lleno de coraje y lascivia. En la novena escena *Ánimas*, acostado, acaricia su propio pecho displicentemente: mano y brazo se arriman una tortilla seca y un pomo de alcohol casi vacío. La mano le satisface, pero con insuficiencia.

También en la escena de la mezcalera, cuando Belarmino, el hijo del hacendado, se acerca y besa a Dorotea –la hija mayor de *Ánimas*–, la cámara *pannea* (esto es, se desplaza de manera lateral hacia un primer plano cerrado) sobre la extremidad de ella: una mano crispada, primero; cerrada en un puño, después y, finalmente, una mano lánguida que flaquea, mientras se acaricia a sí misma la pierna, una vez que recibe los besos de Belarmino; Dorotea apenas cruza dos frases con él, pero eso es suficiente para quedar embarazada. Sus labios callan, pero sus manos hablan.

Lo mismo que las manos de Ánimas cuando se encuentra preso por agredir a Belarmino; tras las rejas, ambas extremidades suplican a su mujer que no se olvide de él. Esas manos son las mismas que, primero, arañan y agreden a Catalina hasta hacerla sangrar; y luego que han saciado su sed de ira y su coraje, la acarician y la poseen. Las manos de Ánimas no solo hablan, sino que también actúan, y actúan mal. Por eso blanden el machete cada vez que se alcoholiza y se llenan de furia; por ello golpean a su mujer y a su hijo cuando le “faltan al respeto” o “lo hacen menos”; por ello aprietan hasta asfixiar al pajarito de feria que no le dio la suerte, cuando él solo quería darle una lección a la pequeña ave y no matarla...

*Ánimas Trujano (el hombre importante)*, la película, no deja de ser un filme poético y mexicano; con ello se emparenta a la poesía de sor Juana, de Cuesta, de Gorostiza a, de Paz y de Urquiza, pues su sentido va de lo singular a lo universal y viceversa. Es mexicano y universal, porque repite el sueño narcótico del conocimiento y la pesadilla inefable de la imposibilidad; “como el drama ontológico del límite radical del conocimiento de dos noches insomnes sorprendidas por un sol que madruga” (Herrera Guido, 2006: 402).

## Capítulo tres

### Ánimas o el arquetipo de la desmemoria y la desvalorización

En la película *Ánimas Trujano (el hombre importante)*, a través de las relaciones arquetípicas entre sus personajes es posible inscribir, configurar y categorizar –desde un punto de vista crítico, textual y filosófico– la insatisfacción, la inseguridad, la insuficiencia, la desvalorización y la desmemoria en el ser del mexicano.

Para Jung, las imágenes primordiales son lo que él llama arquetipos y se refieren a remanentes arcaicos que están ligados a los sueños y a la mitología. Son representaciones conscientes “que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico” (1997: 66). Los arquetipos, desde su punto de vista, no son representaciones heredadas y originadas en la propia conciencia ni fueron adquiridos conscientemente. Jung encuentra relaciones entre los instintos y los arquetipos, siendo los primeros aquellos percibidos por los sentidos y con una sustancia propiamente de orden fisiológico. Sin embargo, el autor de origen suizo denomina arquetipos a las manifestaciones que revelan su presencia por medio de imágenes simbólicas y fantásticas, mismas que se ajustan a esta definición.

Pero, ¿cuáles son las relaciones que se establecen entre los personajes de la película y qué representan en cada uno de ellos? ¿Cómo nos conduce el realizador del filme para que logremos observar los vicios que subyacen en el carácter del mexicano? ¿Cuánto sufrimiento y cuánta negación deben de experimentar estos caracteres –que se refractan en el espectador– para hacer comprender su naturaleza? Y, finalmente, ¿será la audiencia –esto es: los lectores de la obra filmica– quien se identifique con *Ánimas Trujano* cuando aparezcan estas relaciones, estos mecanismos que le encadenan y que le llevan a comprender y a identificar el sentido de las acciones de los personajes, la dirección de sus despropósitos y la ruta de su dispersión?

Y bien: como en todo personaje de signo negativo, en *Ánimas* no pueden señalarse las particularidades que posee o que *son*, sino más bien la ausencia de ellas: su figura se define por sus deficiencias, por lo que *no es*. Él se guía por su propia brújula moral; en vez de ser determinado y resuelto, resulta ineficaz y desgraciado. Sus características son antiéticas y, sus métodos y motivos, cuestionables. Es una especie de villano, un oponente negativo, y su labor es la de un no-poder-hacer-individualizado (Greimas, y Courtés, 1982).

Aquí no se trata de lo que proyecta como actante, sino de aquello que le hace falta, de lo que carece, lo que no tiene, lo que no aparece; no vemos sus virtudes sino las carencias que enmascara. A través del recuento y del estudio de los parlamentos y de los diálogos en el guion, así como a lo largo del reconocimiento de las escenas y de las imágenes filmicas en la cinta, descubrimos la insatisfacción proverbial del ser del mexicano: su vivencia insatisfecha frente a lo inaudito. Configuramos, entonces, la enorme necesidad que tiene el personaje de residir, de reconocerse y de aceptarse ante la realidad. También somos testigos –los espectadores-lectores, el público, todos– de la imposibilidad que la misma realidad franquea y de que el planteamiento para alcanzar una satisfacción, plena o parcial, consiste en rescatarse a *sí* de *sí* mismo y a *sí* frente a los demás.

Esta doble labor, de ida y vuelta, establece un conflicto fundamental en la idiosincrasia del mexicano: la pulsión por la que su propia identidad crea una realidad doliente y estéril mediante personajes de la vida cotidiana que conforman un universo arquetípico en donde moran *mexicanamente*. Ahí aparecen: el indio patarrajada, el ladino falaz, el macho manirroto, el hijo de papi, el espalda mojada, el pelado infeliz, el pedante creído, el relajiento, el pachuco, el apretado, el teporocho, el pocho, el cholo y más. Recientemente: el naco, el grillo, el nini, el golfo, el *emo*, el gótico, el macizo, el fifi, el *punk*, el *dealer*, el porro, el chavo banda, el narquillo pesado, el guarura mordaz, el intelectual *snob* y el burócrata perdonavidas, junto a un largo etcétera, etcétera.

Hablamos de arquetipos que son, por definición y antonomasia, un “modelo fuente”, un ejemplo ideal, un patrón ejemplar de una obra material o intelectual inmutable y perfecta. El personaje mexicanizado se inserta en un sistema que maneja sus propias palabras e ideas, tiene sus propios ideales y pensamientos, y se justifica en tanto que observa, siempre, una conducta regular mientras se envuelve al interior de su propio paradigma. Esta idiosincrasia del mexicano ha sido observada desde dentro, pero también desde fuera: así, para autores como Alan Riding, los mexicanos huyen de una realidad que no pueden manejar y entran a un mundo de fantasía donde el orgullo, el idealismo y el egoísmo social florecen con seguridad; un mundo en el cual la pasión domina sobre la razón (Riding, 1986). Se identifican –los mexicanos– como pueblo en las similitudes de su comportamiento colectivo, en las costumbres sociales que practican, en el desempeño profesional que establecen como normativo y en los aspectos culturales que preservan para su consumo. Y, como mexicanos, conservan un conjunto de características hereditarias comunes, así como de singularidades adquiridas que definen

su temperamento y su carácter distintivos dentro de la sociedad a la que se adhieren como un colectivo.

Pero el mexicano también es fiesta, jolgorio, fandango y celebración. El mexicano navega en un mundo lleno de santos, de veladoras, de días de guardar y días de *reventar*. Edifica “puentes” con mayor maestría que los más avezados ingenieros. El puente *Guadalupe-Reyes*, por ejemplo, merecería obtener un récord mundial (imaginemos una fiesta colectiva que dura desde el 12 de diciembre hasta el 6 de enero). Y es que en el festejo el mexicano se da permiso de ser mexicano sin tapujos ni cortapisas –aunque eso sí, enmascarado–. Fiesta con feria, flores, mezcal y *cuetes*; fiesta para los muertos y fiesta para los siempre vivos héroes patrios; fiesta por Cristo vivo y por Cristo muerto; fiesta por la Revolución, por la Independencia y por el “descubrimiento” de América; fiesta por los toros y por los gallos; por el fútbol y por los compadres, por las novias, por las madrecitas, por los niños y por los abuelos; fiesta por las secretarías, por los carteros, por los bomberos y por los agentes de tránsito. Fiesta porque *me da la gana* de hacer una fiesta, aunque no sea día de celebrar nada; fiesta por la propia fiesta y por la capacidad de festejarse.

Y es que la Patria es festiva –como recita López Velarde en su ejemplar poema cívico– y vive “al día, de milagro, como la lotería”. Sin embargo, apunta Heriberto Yépez en su obra *La increíble hazaña de ser mexicano*, el paisano es “una bomba de tiempo” que –de no detonar– se autodestruiría en un minuto. Para Yépez, autodestruirse no significa explotar sino quedar desactivado; entonces, de ese modo, el nuevo ser, el nuevo mexicano producto de la integración de los propios componentes internos de su arquetipo, simplemente no podría *ser* (Yépez, 2010a). Al igual que *Ánimas Trujano*, México puede creer en todo menos en sí mismo; así lo demuestra el personaje cuando cambia, en la cárcel, su única cobija por una piedrita imantada; un pequeño trozo de óxido de hierro al cual decide idolatrar y en el que deposita su fe porque, en su mente supersticiosa, “la piedrita” será capaz de concederle todo tipo de poderes:

### **Escena 25**

Ánimas prende velas y le reza a la imagen del santito que ha colgado en su celda.

Otro preso es llamado a las rejas, y al paso le dice:

—¿Ya lo oíste?, me voy de esta cochina cárcel. Mi piedrita fue más milagrosa que tu santito. Esta piedrita suelta tiene mucho poder...

—¿Me la prestas? —le suplica Ánimas.  
—Ansina de balde no. A que no me das tu cobija.  
Ánimas le entrega su cobija a cambio de la piedrita.  
—’Ora sí —le dice el timador— ¡rézale! y prontito te vas pa’ fuera.  
Ánimas se emociona con su piedra imantada y decide deshacerse de la imagen del santito para poner en su lugar a la piedra y entonces rezarle devotamente.

Gerardo Piña, en su artículo sobre *La increíble hazaña de ser mexicano*, capta la esencia del libro y responde al guiño que hace Yépez desde el título que le asigna a su obra; dice Piña: “creo que el ser mexicano no es una hazaña. Lo es el dejar de serlo o, en todo caso, el ser un *nuevo* mexicano” (Piña, 2010). En efecto, Ánimas quiere lograr esta hazaña y por ello, al final del filme, corre hacia el encierro voluntario en la prisión que le espera para anularse en un sacrificio que lo inmola. Corre para no arrepentirse; corre, sin mirar hacia atrás, para dejar de ser Ánimas Trujano y convertirse en un *nuevo* ser. Como la cinta finaliza ahí, nunca sabremos si pudo lograrlo o no.

### ***Pelados, relajientos, apretados y otros excesos de incompletud***

Heriberto Yépez nos brinda una visión irónica y mordaz de las futuras generaciones de mexicanos. Los mexicanos nos burlamos de cualquier cosa nada más con el hecho de *mexicanizarla*, de trasponerla a nuestra cultura. Desde su óptica, nos dice Piña, para el autor de *La increíble hazaña de ser mexicano* aquello que molesta no es tanto “la ironía sino la burla que denigra aquello de lo que se burla” (Piña, 2010). Hacer algo *a la mexicana* implica, en realidad y llanamente hablando, realizar una actividad de manera improvisada, de forma mediocre, sin reflexionar, “al aventón” y, ¿por qué no?, hasta con cierto cínico e hipócrita orgullo que se regodea en el hecho de haber logrado saltar las normas sin consecuencias, de haber conseguido salirse con la suya. “Según el autor, los mexicanos estamos atorados en el tránsito de una etapa a otra” (Piña, 2010):

Va aquí la receta (infallible) para hacer de tu hijo un narco, un criminal, alguien sediento de más y más poder:

a) Desde muy temprana edad, rebana sus sentimientos, cuerpo y deseos. Dile que tú sabes más de él o ella mismo. Todo lo que haga, descalifícalo. Hazlo tan sistemáticamente como puedas.

b) Al tiempo que preparas un ser marcado por la *incompletud*, agrega machismo, clasismo, racismo y misoginia a tu gusto, hasta que tu hijo crea que

un ser se *completa* rebajando a otros. El ninguneo es el ingrediente clave de este platillo típico (Yépez, en Piña, 2010).

Recetas como esta, llenas de ironía, “mala-leche” y sarcasmo, tienen su contraparte paradójica cuando se trata de reconocer los triunfos y el éxito que logra algún mexicano en el extranjero. Así, los extranjeros suelen mirar al mexicano como cubierto por un velo de inocencia y permeado con tintes de una enternecedora colonialidad. En alusión, por ejemplo, a la mexicanidad del artista plástico contemporáneo y de vanguardia Gabriel Orozco, Valérie Duponchelle, del diario conservador francés *Le Figaro*, llegó a decir con respecto de su obra que le hacía pensar en “un corazón todavía caliente y vibrante sobre el vientre de piedra de un Chac-Mool en Chichén Itzá” (Minera, 2011: 73).

Mas, el compatriota que alcanza valor en otros países suele ser tratado por los críticos nacionales como un despatriado, un creído sórdido, un apretado y un esnob; y todavía más –en el peor de los casos–: como un traidor a la patria. Yépez abunda sobre este vicio, una especie de “malinchefobia”, y bautiza a México como “el país del pedo atorado”. Dice en su artículo “Linchemos a Gabriel Orozco” dentro del suplemento *Laberinto*, del diario *Milenio*, y a propósito de la exposición retrospectiva del artista en el MoMA de la ciudad de Nueva York:

La crítica en México es católica: condena o canoniza. Podríamos celebrar a un mexicano que es tan inteligente que hizo de una caja de zapatos vacía una obra emblemática de las últimas décadas, pero mejor le encontramos toda clase de peros. Nosotros, *Los Buenos*. ¿Qué hay detrás de este repudio? Una idea romántica del arte, en donde la obra es tomada como reflejo del ser moral del artista. El *no-es-para-tantismo* mexicano busca *desenmascarar*. Todo mexicano que tiene éxito en el extranjero se vuelve *impuro*. Todo mexicano que tenga relaciones extranjeras es un traidor. Sentimos la necesidad de desprestigiar el éxito paisano y convencer al mundo de que, en realidad, no vale nada. Lo que sucede en torno a Orozco poco tiene que ver con su calidad artística. Se trata de un síndrome nacional: linchar a la pinche Malinche (Yépez, 2010b).

El mexicano, ciertamente, revela una enorme necesidad de reinención y de revolucionarse; pero, al mismo tiempo, se resiste. México puede creer en todo menos en México; las cosas, así como están, están bien; y, si algo malo ocurre, *pos ya ni modo*:

Cuando el mexicano dice “pos ya ni modo” (expresión exclusivamente mexicana –incluso, se podría decir– intraducible), lo dice con una resignación tal que solo se entiende culturalmente. Esta resignación es herencia de las dominaciones sufridas por el mexicano: colonialismo, caciquismo, dictaduras, presidencialismos y neocaciquismos empresariales. Con la aparición del “pos ya ni modo” en su habla, el mexicano muestra su renuncia a la protesta y a la crítica, las cuales han perdido históricamente toda fuerza y sentido ante situaciones que se asimilan como irremediables. La lógica del “todo será siempre igual” (González Reinoso, 2010).

El mexicano es cínico y el cinismo es, como dice la voz popular, “la lucidez de los jodidos”. Así, ante cualquier atropello o *chingadera*, el connacional puede aducir que: *ya lo sabía*, o el clásico: *te lo dije*. El discurso sexual y escatológico que implica el uso indiscriminado de las variantes léxicas de la palabra *chingada* se puede comprender como parte de una tradición de resistencia. Según José Limón, el arte verbal de las chingaderas es parte de una tradición mayor y sintomática que enfrenta y cuestiona al tipo estigmatizado de quien la maneja; se trata de un “estereotipo que está consagrado en el *pelado*, tema e imagen central de los discursos sobre *lo mexicano*” (Limón en Roth Seneff, 1995: 49). Fintas, alburas, elusiones y desidia contribuyen a formar el carácter del mexicano.

En este tenor y con cierta pericia narrativa, escritores, guionistas y técnicos realizadores del largometraje, aprovechan algunas escenas en *Animas Trujano (el hombre importante)* para caricaturizar a la figura profundamente mexicanizada que representa Ánimas: en la hacienda mezcalera él niega estar borracho; aunque está tirado debajo de un barril mezcalero, chupando el destilado a boca de jarro, es de *puritita* insolación (Escena 21). Otra imagen: en la cárcel, él es muy creyente; pero, en vez de adorar a un santo o a la Virgen, prefiere venerar a una piedrita imantada, y por eso le pide a su compañero preso que se la *empreste* (Escena 25). Una escena más: para convencer a su esposa de que acepte vender a su nieto le pregunta cínicamente si, cuando crezca el pequeño: “¿deveras quieres que el niño sea como yo?” (Escena 37).

Estas caricaturizaciones dibujan los gestos más involuntarios e inconscientes del personaje, sus actitudes y ademanes más característicos, “hábitos tan fatales que tienden a convertir al individuo en un autómatas” (Ramos, 1977b: 317). De hecho, cuando Pedrito se emborracha en la fiesta (Escena 44), dice que –aunque es un pequeño niño– él también ya es

hombre, porque toma mezcal y tiene pelos en el pecho; aunque, más que imitar o representar a su padre, lo caricaturiza al abstraer los rasgos paternos y exagerarlos; de manera que, con su actitud, transforma a un hombre en un muñeco: “La comicidad de la caricatura resulta del contraste entre la movilidad cambiante de una persona y la impresión paradójica de esa misma persona detenida en un movimiento que la condena a reposo perpetuo” (Ramos, 1977b: 317).

Esta caricatura de *Ánimas* (que se establece como una parodia del mexicano) está viva mientras se le relaciona con el objeto que representa; sin esta relación, su significado se nulifica. Pero, ¿tiene sentido ser mexicano? El propio Ramos se pregunta angustiado: “¿Por qué vive el mexicano?”. Y como respuesta encuentra que el mexicano puede vivir porque lleva una existencia irreflexiva y sin futuro. Resulta de esta manera porque la sociedad mexicana no es más que “un caos en el que los individuos gravitan al azar como átomos dispersos” (Ramos, 1977b: 59).

En su falta de reflexión y perspectiva el mexicano se confirma incrédulo e increíble porque *no se la cree*; de lo contrario, estaríamos frente a un *creído*. Aquí vale la pena mencionar a la vanguardista novela de culto *Sastrerías* (1979), obra del escritor xalapeño Samuel Walter Medina, quien construye a un personaje ficticio con las características de una estrella de rock, mitad músico y mitad filósofo, Paul Fixman. A este personaje el autor atribuye el epígrafe de la propia novela, que reza así: “Todo el pedo está en no creérsela”. Y es que el creído es un sujeto que ya dejó de fingir; por lo tanto, ante los otros —ante el grueso de los mexicanos— aparece como abominable; y sí: resulta abominable, odioso e insufrible.

El creído, al creer en sí mismo, se desprende de los demás; se aleja de todos y de su *mexicanidad*: se convierte en un traidor. Por ello, cuando un compatriota sobresale, el mexicano le pide, le sugiere, le insta y le exige a que *le baje*: “¡Ya bájale!”; o sea, no asciendas más, no subas, no te alejes, no nos traiciones, pareciera ser la consigna. Así, a quien aspira a más, “no se la creemos” porque “se le ha subido”. En esta radiografía del mexicano es posible observar que, aquel que destaca, es infiel a los principios, a los valores y a las sacrosantas tradiciones del pueblo de México, ante cuyos ojos se convierte en un vil traidor. Al propio *Ánimas Trujano* le acontece cuando, de pronto, decide *creerse* a sí mismo y resuelve sacrificarse y asumir la culpa de un crimen que no cometió, y redimirse ante sí y ante los demás: la comunidad, el pueblo; él, simple y sencillamente, no “se la cree”:

**Escena 48**

En eso, se comienzan a escuchar las campanadas.

—Esas campanas son pa'l Señor Mayordomo —señala Ánimas, —Y el Señor Mayordomo manda aquí. Y él dice que Ánimas Trujano mató a esa mujer. ¡Compadre, entrégueme a la justicia!

Un hombre interviene:

—¡Fantoche, hasta en eso quieres ser el principal!

Y la gente del pueblo:

—¡Lárguese del pueblo!

Proceden entonces a quererlo linchar, pero el propio Tadeo lo defiende y luego lo confronta.

—¡Cállense!, mira lo que te sacas —apremia a Ánimas —¿Quién cree de veras que te echas la culpa? Lo menos sería dejar que toda esta gente te golpeará hasta matarte.

—¡Déjalos entonces; qué te importa! —le revira Ánimas.

—A lo mejor y sí te creo. Pero, ¿qué va a pasar si te arrepientes? ¿Todos vamos a mentir de balde a la justicia?

El problema del mexicano “no es que no tenga una identidad; el problema es que, desgraciadamente, la tiene”. Y señala luego que, como sociedad, ya “hemos meditado bastante acerca de la identidad nacional; no ha habido pensador mexicano importante que no haya dedicado lo mejor de su obra a este problema, ya sea José Vasconcelos, Samuel Ramos, Leopoldo Zea, Jorge Portilla, Emilio Uranga u Octavio Paz. En gran medida, ya se ha escrito cómo es el mexicano, cómo reacciona, qué lo distingue” (Yépez, 2010a). De esta suerte, el trabajo a futuro de la comunidad social del México posmoderno no consistiría tanto en describir los rasgos del mexicano, sino en destruirlos.

Es posible estar o no de acuerdo con lo anteriormente expuesto; en todo caso, lo sustancial, lo primordial, sería conocer dichos rasgos y características, y a partir de ello comenzar con una descripción o con cualquier otra acción o toma de postura. Sin embargo, no habría que dejar de lado las propias características del mexicano que impiden llegar a resultados concisos o serios. Anita Brenner, en su ensayo “Ídolos tras los altares,” con gran ojo crítico nos señala que el gesto distintivo del mestizo es “la *vacilada*, una carcajada irreverente y sardónica llena de duda y vehemencia, de desesperación, una expresión grotesca y ofensiva” (Brenner, 2002: 88).

Una vacilada es el nombre con que en México se designa a un dicho o hecho gracioso, e implica diversión y goce intenso. Precisamente, esta es la

característica que puede llevar a dar al traste cualquier intento esclarecedor de la naturaleza del mexicano. “La ironía no se da cuenta de su obediencia. Se cree subversiva; pero es la esclavitud misma. La ironía es el descontento de los esclavos. No dice lo que piensa. No se atreve a decirlo tal cual. Lo insinúa. Lo sugiere.” (Yépez, 2010a); y esta es, curiosamente, la paradoja de la ironía y del sarcasmo: afirmar lo que se pretende negar.

La risa se convierte en un mecanismo de defensa; y más aún: de sobrevivencia. Por ello Henri-Louis Bergson se pregunta: “¿Qué significado tiene la risa? ¿Qué hay en la base de lo risible? ¿Cómo puede destilarse de tan diversos productos la única esencia que comunican de lo mismo, a veces, su olor indiscreto y, a veces, su perfume delicado?” (Bergson, 1986: 49). Estas preguntas, desde la época de Aristóteles, escapan a la investigación filosófica y, a la vez, la desafían. “Quizá la risa –intenta responderse a sí mismo el filósofo y literato francés– acaso nos habla también sobre la vida y sobre el arte”.

Para Bergson es importantísimo que, fuera de lo humano, no exista nada cómico. No ríen los vegetales ni ríen los peces, los insectos, las aves o los simios. Un paisaje puede “ser hermoso, sublime, insignificante o feo, pero nunca será ridículo. Cuando reímos a la vista de un animal es porque hemos sorprendido en él una actitud o una expresión humana” (1986: 49). Lo feo llevado al extremo, lo deforme, pasa a ser ridículo. Y lo cómico es propiedad exclusiva del ser humano. Y *Ánimas Trujano* nunca ríe. Es irónico, sí, paradójico, también, pero jamás esboza una sonrisa sino solamente muecas sardónicas, rictus de malicia. Vive en la tensión de una seriedad inmanente. No ríe porque piensa que los demás se ríen de él. Sufre profundamente porque la conciencia de la risa, de lo ridículo, de la carcajada y de lo hilarante, se refleja en lo íntimo de su ser antes que en el de los demás.

Por esto mismo el *pelado* conmueve con la ternura de su descaro, con la gracia de su crudeza. Y por ello la ironía navega tanto por encima de los mares como por en medio de los ríos: es dulce y es salada a un mismo tiempo. La ironía, como el *relajo* –nos muestra Jorge Portilla– “puede comprenderse a la luz de la relación entre la conciencia y el valor; es una actitud notable y poco frecuente que los hombres pueden adoptar, sin embargo, libremente” (Portilla, 1984: 64). Para el filósofo del grupo Hiperión la palabra ironía sugiere una contradicción, pues es irónico poseer un conocimiento “superior” y, al mismo tiempo, denotar un comportamiento “inferior”. Así, el *relajo* resulta ser más un verbo que un sustantivo, pues el vocablo designa: “el sentido unitario de una palabra compleja, de un acto o de un conjunto de

actos llevados a cabo por un sujeto, a los que él mismo confiere un sentido no explícito pero preciso” (1984: 17). Para Portilla el relajo suspende la seriedad: en eso radica precisamente su sentido y su significación.

El temperamento del *relajiento* tiene un poco de irónico y un poco de cómico; su función –la función del relajo– consiste en desviar, en lograr *disgregar*, o sea: el relajo trata de conseguir apartar o separar las partes de un todo. Esta disgregación es su primer ejercicio, su primera acción, su primer objetivo. Se podría entonces afirmar, en otras palabras, que el relajiento es un saboteador: se mofa de “las cosas serias”, las niega, les quita su valor. Acto seguido, en una segunda acción que aparece inmediatamente después, el relajiento practica un íntimo acto de negación, que no niega el *valor* en sí, sino en la relación que, en los hechos, un sujeto debería de establecer con el valor propuesto: el relajiento no participa, al contrario, se *desolidariza* frente a su comunidad y además, se burla de sí mismo y luego se ríe de todos. Podríamos decir –haciendo un símil con populares personajes cómicos cinematográficos del cine mexicano– que, por ejemplo, pensadores como Octavio Paz ven a ese mexicano como a una especie de *Piporro* o *Tin Tán*; mientras que Ramos lo ve como a un *Cantinflas* o a un *Manolín*, y Portilla como a un *Clavillazo* o a un *Resortes*.

Por su parte, el *pachuquismo*, como lo señala Tino Villanueva en el prólogo de su compilación *Chicanos*, no es solamente “una voz jergal, ya sin designación de nivel [utilizada] ora como ‘pachuquismo’ (despectivo), ora como peyorativo” (Galván en Villanueva, 1985: 14); tampoco se refiere únicamente a una persona que viste en forma llamativa, vulgar y con mal gusto. Ser *pachuco* es llevar todo un estilo de vida y pertenecer arraigadamente a las comunidades fronterizas de origen mexicano. El pachuco no nace, *se hace*. Escoge esta identidad y la muestra con orgullo. Deriva el *pachuco*, en la actualidad, hacia el *cholo*, y modifica su indumentaria extravagante, de largos sacos cruzados, pantalones anchos con leontina y sombrero de ala emplumado, rumbo a una especie de uniforme combinando camisas de franela y kakis, con overoles o pantalones de mezclilla con tirantes y paliacates coloridos en la frente representando, de este modo, al obrero maquilador de la frontera norte. Octavio Paz, nos dice que:

El *pachuco* no quiere volver a su origen mexicano. Todo en él es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones; enigma es su nombre mismo: *pachuco*, vocablo de incierta filiación, que dice nada y dice todo. Queramos o no, estos seres son mexicanos, uno de los extremos a que puede llegar el mexicano (1973: 13).

Para el poeta, los pachucos son poco menos que unos parias: renegados que sienten “vergüenza de su origen” porque no pueden confundirse, integrarse o disimularse entre los norteamericanos rubios, altos y de ojos claros; sin embargo, todo el tiempo se comparan con los anglosajones. Entonces sucede que, ante la imposibilidad de asimilarse a una civilización que les rechaza, logran, frente a la hostilidad, responder con una “exasperada afirmación de su personalidad” (1973: 13).

Para este y otros autores de su generación la fuerza que ha engendrado al “pachuquismo” es semejante a un estado de espíritu –o, quizá, de ausencia de espíritu– comparable con un péndulo loco, que ha perdido la razón y que oscila violentamente y sin compás. Al final, en este ir y venir que va de lo mexicano y lo tradicional, a lo exótico y foráneo, el pachuco decide quedarse del lado de lo nacional, aunque esté en la geografía física de los Estados Unidos de Norteamérica. Este ser, *mexicanamente* construido, escogió por fin volver a su origen y permanecer así: allende el Río Bravo, pero en un espacio mexicanizado. Trabaja pues el *pachuco-cholo* su propia identidad y se reafirma como el núcleo de la nación chicana: con sus propias costumbres, con su singular identidad y desarrollando su propio lenguaje y su propia literatura, indistintamente hablada y escrita en inglés, en español o en pachuco (*spanglish*).

### ***La fiesta: celebración identitaria y mexicanizante***

En México, hacer la fiesta es diplomarse de mexicano; guateques, jolgorios, fandangos, reventones y vaciladas son sinónimos de los festejos en México, y organizar o realizar estos eventos es nacionalizarse como caballero charro, alcanzar la acreditación en melomanía bolerística y el doctorado en mariachiología popular. Celebrar, como logros académicos los grados alcohólicos de la cátedra burdelera y la certificación en barística sobre mesas de ruleta o en el palenque de gallos giros y colorados. En su obra *La hispanidad, fiesta y rito (Una defensa de nuestra hispanidad en un contexto global)*, Leonardo de Jandra abre con un epígrafe de José Ortega y Gasset: “¡Desdichada la raza que no hace un alto en la encrucijada antes de proseguir su ruta!”. Y, enseguida, añade en su introducción: “lo verdaderamente esencial de una cultura [es] el modo particular en que lo humano y lo divino se funden a través del arte, la fiesta y el rito” (Da Jandra, 2005: 22):

Todo lo que existe ocupa un lugar y deviene en el tiempo. Si en ese espacio sin memoria acontece una hierofanía, el fluir se detiene y asistimos al acto más prodigioso que puede realizar el único animal que rinde veneración a sus muertos y se limpia después de un acto impuro: el origen del culto a lo divino (2005: 31).

En las fiestas, el mexicano tradicionalmente aprovecha para hacer compadres. Hay compadres de todo: desde bautizo, comunión y boda, hasta de pastel, de fotografía, de velas, de sonido musical, de terminación de jardín de párvulos y de todo aquello que requiera de procurarse. Fiesta y rito se confunden en la práctica: las fiestas se divinizan y los ritos se hacen paganos. La gran fiesta mexicana se exporta: no hay un extranjero que no quiera participar en “el Grito” del 15 de septiembre o que no esté obligado a brindar por los héroes patrios en las embajadas mexicanas a lo ancho de todo el mundo. Se venden piñatas en Alaska y en Japón, y los sombreros de charro brotan como hongos –no se entiende de dónde salen– hasta en el último rincón del planeta. “La perversión en el uso ha sumido a la repetición ritual en una bruma de rutinas profanas que se pretenden auténticas” (Da Jandra, 2005: 31). Para Da Jandra, la necesidad de orden viene aparejada con un fuerte deseo –o más, con una necesidad– de quebrantarlo y desbordarlo para así llenar a la memoria histórica con la presencia y el recuerdo de los excesos y la barbarie.

Sin embargo, autores como Andrew Roth Seneff vislumbran que existe un problema cuando se trata de ensayar sobre la cultura nacional. Pensar y escribir sobre lo mexicano no consiste solamente en indagar los términos de la formación histórica y social de los nativos de este país, ni en intentar localizar la presencia de un conocimiento positivo que no aparece claramente definido por ningún lado. El problema estriba en hallar “las relaciones de poder sostenidas en discursos que ofrecen interpretaciones de ‘lo mexicano’ como una versión crítica, pero culturalmente coherente del nacionalismo mexicano” (Roth Seneff, 1995: 59). Muchas veces, se entiende, los discursos oficiales institucionales y los intelectuales académicos parecieran querer satisfacer mutuamente, los unos a los otros, sin poder acceder en realidad a resolver el problema filosófico y cultural trascendente que entraña la *mexicanidad*.

El tiempo cotidiano ocupa y preocupa al ser humano porque en él laboran los mecanismos donde, con trabajos, logra saciar sus necesidades físicas, corpóreas; mientras que, por otro lado, es en el tiempo festivo cuando recrea contento

sus orígenes míticos, cuando reconoce “la memoria del soplo divino sobre el espíritu” (Da Jandra, 2005: 45). Así, Ánimas Trujano pretende endiosarse al convertirse en el mayordomo de las celebraciones en honor del santo patrono del pueblo. Él calcula que, al ejercer la mayordomía y como por acto de magia, se tornará en un ser noble y será querido por todos los vecinos. Para conseguir este endiosamiento, Ánimas no escatima ningún gasto o sacrificio, echa mano de cuanto está a su alcance para lograr su cometido. Por ello, acude a las ruinas del templo con la finalidad de venderle su alma al demonio:

### Escena 34

Ánimas decide quitarse su crucifijo y esconderlo debajo de una piedra para poder invocar al maligno sin testigos.

—¡Señor de los infiernos, tú sí a fuerza me tienes que ayudar! ¡Ven, quiero ser mayordomo! ¡Llévate mi alma! ¡Llévate mi alma!

### Escena 35

Aparece Ánimas en el cementerio, a la medianoche, con su ofrenda de gallinas. Escucha el canto del gallo tres veces y corre para su casa, dejando las gallinas como ofrenda. Por supuesto, el brujo taimado llega a recoger las gallinitas:

—¡Eh!, están gorditas —dice el pérfido brujo con malicia y lleno de contento.

Para Ánimas, la *fiesta* es el espacio donde sus anhelos van a trocarse en realidad. Más aún: en la celebración popular del mayorazgo va a convertirse en un ser único y mítico, envidiado y al mismo tiempo querido por los demás. El pueblo entero se va a dar cuenta de cuán equivocado estuvo siempre: Ánimas Trujano no es el peor, sino el mejor representante de todos en el pueblo. Convencido de su superioridad, Ánimas no repara en gastos y reparte el dinero malhabido por la venta de su nieto entre cuanto campanero encuentra para que, al unísono, hagan repicar sus bronces en honor del Señor Mayordomo, para dar cuenta y señal de que este hombre humilde, el mismo al que todos querían *hacer chiquito*, se ha convertido en un semidios todopoderoso. Por ello, en la Escena 48, Ánimas dice con gran orgullo: “—Esas campanas son *pa’l* Señor Mayordomo— y se señala a sí mismo: —Y el Señor Mayordomo manda aquí—”.

Así, de esta manera, es cómo el personaje anhela presentarse: muy por encima —moralmente hablando— de los demás. Inclusive, para alcanzar la altura de su investidura, intenta dejar de beber; cosa que logra durante unos pocos minutos pues, en cuanto se percata de que los únicos que lo festejan y

aplauden a su paso son unos niñitos –a quienes su propio hijo ha repartido las monedas que su madre le proporcionara para tal efecto–, vuelve a tomar de su *pomo* de mezcal y regresa, en plena celebración, a su habitual estado beodo, depresivo, alcohólico y desvalorizado.

En la fiesta, Ánimas intenta individualizarse, distinguirse de los demás, adquirir identidad propia; pero los ritos festivos se mitifican al renovar el sacrificio primigenio. Y, luego, Ánimas se inmola en un intento por neutralizar la violencia que se cierne sobre su esposa. Ella, Juana, también toma parte en este rito al teñirse las manos de sangre luego de sacrificar a la amante de su marido. El sacrificio conmemora el acto fundacionario y representa lo contrario de la rutina: *sacrum facere* resulta “hacer lo sagrado”.

Una sociedad sin fiestas, estalla; y paradójicamente, de la misma forma, la sociedad siempre estalla en sus fiestas. La fiesta rememora un origen mítico pues celebra la muerte del héroe y su renacimiento. Por ello las fiestas deben ser públicas y abiertas, ya que las fiestas cerradas y privadas son propias de las sociedades que carecen de futuro: sin héroes y antihéroes la sociedad se desacraliza y su cultura desaparece; sin festividades, el hombre se convierte en un insecto. Adversidad y retos hacen aflorar el pensamiento creativo y, con ello, a la identidad de un pueblo. Fiesta, mito y arte son los elementos de la mexicanidad; un mexicanismo mixturado y ecléctico, cuya unidad identitaria pasa por el idioma y se convierte en el vehículo transmisor de los valores y las características de su propia identidad.

Lo sagrado es el eje creacional; y en esa medida el arte, la fiesta y el rito son su manifestación suprema. Estas singularidades enfrentan, en una especie de duelo, a las culturas frías contra las culturas solares. El arte es más creativo que la ciencia, y contrasta con el ahorro y con la utilidad que representan a los paradigmas de las culturas frías. La cultura solar se encamina hacia lo dorado y hacia lo brillante: el oro y la plata; mientras que las culturas frías se proyectan hacia la reserva, la economía, la especulación, la robotización y la especialización. Claroscuros, luz y sombras, y también fiesta y rito fueron los componentes que bañaron el barroco colonial mexicano; lo barroco, lo bizarro y lo churrigueresco son los elementos que siguen presentes en las celebraciones callejeras y totales que aún cubren gran parte del territorio nacional: la fiesta urbana o rural donde todos participan por igual y sin necesidad de que medie ninguna invitación.

La verdadera fiesta exige igualdad y correspondencia; es por ello que Santa Cruz, el pueblo de Ánimas, nunca se siente intimidado, sorprendido ni

apantallado por los desplantes del flamante mayordomo. Por el contrario: él se pasea entre la multitud como cualquiera, y solo se le acerca la gente cuando alguno necesita pedirle más dinero para el trago, los cohetes o la comida. En la fiesta urbana participa todo mundo; se desbordan los sentidos, y por las calles hay plenitud y abundancia: *convivencialidad*. En contraste, en la fiesta privada se busca la utilidad, el ahorro y se especula; es una fiesta cerrada y hay que pagar –en moneda o en especie– para franquear su entrada. Por el otro lado, la fiesta pública y callejera, la del barrio, es abierta, improductiva y derrochadora.

En el despilfarro festivo, contrario a la mezquindad, radica precisamente su finalidad; y por consecuencia, estos ritos festivos y artísticos definen también nuestra mexicanidad. El propósito y la misión de la fiesta es el de realizar la mera fiesta, y en ella se cumple y se cierra el círculo que propiamente ella establece. La razón del pensamiento odia los excesos, y enfrenta la utilidad de la ciencia y de la técnica severas contra la exaltación de la religión y del arte en la fiesta (Da Jandra, 2011). Al final, solo el espíritu puede superar a los vicios; y en *Ánimas Trujano* es un acto de reflexión y la búsqueda de su propio ser las fuerzas que lo encaminan hacia el encuentro consigo mismo –aunque este hallazgo sea un descubrimiento tardío y que tenga que llevarse a cabo atrás de las rejas de la prisión–.

Varios autores han caracterizado a una serie de valores opuestos en los que se distinguen los mexicanos frente a los habitantes de otras latitudes: Nick Vaca y Octavio Paz enfrentan al sistema de valores norteamericano-protestante contra el católico-mexicano. En resumen, estos escritores señalan que mientras aquellos (es decir, los extranjeros) son crédulos, los mexicanos (o sea, nosotros): somos creyentes; mientras ellos se orientan hacia el futuro e intentan dominar a la naturaleza, los mexicanos nos ubicamos en el presente, a la sombra del pasado y sometidos a la fuerza y el rigor de la naturaleza. Los mexicanos buscamos, como niños, la gratificación inmediata; mientras que ellos, los de fuera, esperan por la gratificación diferida. El mexicano es complaciente, fatalista, emotivo, dependiente, machista, azaroso y tradicionalista; los extranjeros son agresivos, racionales, individualistas, neutrales, progresistas y no creen en supercherías ni en fatalidades:

Mientras ellos se orientan hacia el éxito en el cumplimiento de las metas propuestas, nosotros somos quietistas y disfrutamos de nuestras llagas como ellos disfrutaban de sus inventos. Nosotros somos tristes, sarcásticos y desconfiados. Ellos, alegres, optimistas y abiertos (Da Jandra, 2005: 171).

Por lo anterior no es de extrañar la visión exéntrica que los *otros*, los fuereños, los de afuera guardan de México, de su cultura y sus habitantes. Históricamente, en el imaginario construido de escenas arquetípicas, el mexicano no ha dejado de ser el violento holgazán que mora sempiternamente sobre un petate, bajo un sombrero y junto a la penca de un maguey, mientras espera de que del cielo venga el maíz y caiga acompañado de mezcal; los dulces frutos de la tierra necesarios para sobrevivir, aunque sea penosamente, otro día más:

### Escena 37

—Algo le pasó. Algo le pasó al enviado —dice Ánimas con desasosiego—. ¡Un gallo me cantó!

—Yo que tú ya no lo espero. Vide al brujo en el mercado, ’taba vendiendo gallinas, mismas que me robaron anoche —dice su esposa Juana, desconsolada.

—No te creo, —dice Ánimas— ¡no te creo!

—Tu Juana nunca dice mentiras —replica ella.

En eso, grita su hijo Pedrito:

—¡Tata, ahí te buscan!

—¿Qué?

Se trata del cacique gachupín, poseedor de las tierras y de la mezcalera Ánimas corre a tomar su machete. Pero el hacendado le dice:

—Vengo en son de paz.

—¿A qué? —pregunta Ánimas, desconfiado.

—A traerte mucho dinero, le responde el cacique.

—¡Ah!, ¿te mandó el gallo de oro?

—Mira —le dice el hacendado blandiendo con los billetes en su mano—, puros de a cien.

—¡Ahhh! —suspira Ánimas embelesado.

—Después de que me entregues a mi nieto.

El hacendado se acerca a las pequeñas hijitas de Animas y Juana, que permanecen como testigos mudos.

—Mira a tus hijos —le dice a Juana y en seguida le pregunta—, ¿también quieres que tu nieto viva así?, ¿quieres que tenga el ejemplo de este granuja?

—la reconviene luego, refiriéndose a Ánimas, y continúa—: ¿Irresponsable, analfabeto, flojo, mantenido? Un jugador. Un borracho que no respeta a nadie y a quien nadie quiere. Un bruto con instintos asesinos que quiso hacer picadillo a mi hijo. ¿Quieres que tu nieto sea así?

—¡Eso! —interviene Ánimas preguntándole cínicamente a su mujer—, ¿quieres que el niño sea como yo?

La insatisfacción, la insuficiencia y el sentimiento de inferioridad en *Ánimas Trujano* se hacen evidentes: él no solo desea ser mayordomo y tener dinero, sino que además de intentar ser “el hombre importante” lo que realmente persigue es ser querido y admirado por los demás. Por eso le dice, muy preocupado, a su esposa Juana mientras desfila por el pueblo ya convertido en mayordomo: “Juana, *naiden* me mira a mí...”.

Él desea romper el cruel laberinto de soledad en el cual es incapaz de encontrarse a sí mismo; pero tampoco puede hallar una salida que le permita entrar en contacto con los demás para lograr establecer una relación real con el mundo que lo rodea; un mundo en donde él se siente perpetuamente rechazado. Por eso, cuando al fin se placea por el atrio del pueblo ya como todo un Señor Mayordomo, cae en la cuenta de que únicamente lo buscan para pedirle mezcal, dinero para cohetes y comida: él sigue siendo el mismo y, para la comunidad entera, nada ha cambiado. Entonces, *Ánimas* le dice a su compadre Goyo:

#### Escena 43

—Compadre, siento que la gente me ha manejado.

—No compadre, el no querer no es odiar.

—Pero a un mayordomo tienen que quererlo.

El alma hispana ha nacido y crecido entre la ofrenda y el despilfarro. Por ello, con tal de prolongar la festividad, el alma mestiza de *Ánimas* se entrega hasta más allá de la dilapidación extrema, hasta el sacrificio último, que es el inmolarsse todo, entero. Ofrendar lo único realmente suyo: su persona, su cuerpo y su espíritu, y entregarlos completos al encierro, a la clausura y al olvido, es su manera de *ser*. Morir en vida, para expiar sus culpas y tal vez así, por fin, conseguir ser amado, querido, admirado y respetado por los demás.

#### *La interminable búsqueda del mexicano*

La interminable búsqueda del mexicano es la que él mismo establece para intentar encontrarse. Hallarse a sí mismo le resulta más arduo, más difícil y complicado que descubrir nuevas formas de sobrevivencia y otras maneras, más frescas o nuevas, para salir adelante desde el interior de un mundo intrincado y confuso que se cierra y ocluye a su alrededor. Y es que el mexicano “se las ingenia” para buscar ponerse en el camino en donde logra satisfacer sus necesidades primarias; “Dios proveerá”, dice. Pero las otras necesidades, las

que no tienen peso real ni fecha de caducidad, las que implican la satisfacción de lo más íntimo, de aquello que no se muestra ni se ve, de lo que no se enseña ni se comparte y que distan mucho de ser las básicas, no son fáciles de conseguir. La importancia de su consecución es mayor que la que el dinero, el poder y la gloria pueden cubrir. Satisfacer los menesteres y las necesidades que realmente sacian y colman a un espíritu tan ávido e insatisfecho como el del mexicano continúa lejos, siquiera, del alcance de la mayoría.

Por ello encontramos que abunda el *peladito* típico quien, según Ramos, “pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el deshecho humano de la gran ciudad” (1977b: 54). Junto a él, aparecen el *apretado* y el *relajiento*, seres que no han salido del imaginario popular, sino que son de carne y hueso, y que representan: uno, la némesis del otro; y viceversa. Por su parte, el *relajo* se manifiesta, según Jorge Portilla, en actos de la más diversa índole. El *relajo* —uno de cuyos sinónimos actuales podría ser el *desmadre*— es la suspensión de la seriedad frente a un valor propuesto por un grupo de personas. El despapaye del *relajiento* y del *desmadroso* es el símbolo de la banalidad que sabotea la realidad pero que, al mismo tiempo, la afirma al lado de la ironía y del humor.

Su contraparte y némesis es el *apretado*. Para Portilla el *apretado* es el hombre afectado por un espíritu de seriedad; es “una masa compacta de valor; [que] se vive a sí mismo por dentro como un denso volumen de ‘ser’ valioso” (Portilla, 1984: 88). El *apretado* se tiene a sí mismo por importante, precioso, inestimable, excelente y apreciado; el *apretado* niega, de plano —y, para subsistir—, la existencia del otro, del *relajiento*, su némesis y contraparte. Para el *apretado* los valores no son siempre pautas “inalcanzables de autoconstitución, sino ingredientes reales de su propia personalidad” (1984: 88). El *apretado* es como un funcionario eficaz y probo. No importa si dice una estupidez o comete una tontería pues, en todo caso, se trataría tan solo de un leve error semántico, cometido por un hombre inteligente, eficiente y lleno de cualidades.

En este tenor, el *apretado* es un creído: cree en él y en las posesiones y propiedades que lo rodean: su automóvil, su casa, su ropa y sus muebles elegantes, su “ser valioso [que] se desliza mágica e imperceptiblemente hacia su *poseer* valioso” (1984: 89). Es la figura antinómica del *desmadroso* y *relajiento*; el *apretado* niega la existencia de este y, aunque es consciente de su presencia, no lo ve, pues el *relajiento* le parece tan insignificante que no vale la pena verlo ni oírlo y, ni siquiera, pensar en él. Recordemos, como ejemplo

del cretinismo propio del creído, la tristemente célebre frase que obsequiara a su contraparte política el presidente Salinas durante su último informe de gobierno en 1994, “ni los veo ni los oigo”. Y es que, sin el relajiento, no puede *ser* ni existir el apretado, y viceversa.

Junto a este espécimen aparece también el *pedante* quien, según Ramos, “da la impresión de ser un actor que desempeña una comedia [pues su pedantería es una máscara que oculta, que disimula algo. ¿Pero, qué es lo que la pedantería trata de disimular?” (1977b: 137). El pedante suele ser, por lo regular, un intelectual o alguien que aparenta serlo. En opinión del propio Ramos se le encuentra casi siempre entre profesores, literatos y artistas de toda índole. No se trata de la simple vanidad o de la presunción común en cualquier persona, sino que se manifiesta en el tono y la manera de hablar, en la expresión afectada al escribir. En resumen, el pedante tiene la intención de hacer siempre gala de su talento, de su sabiduría y de su erudición.

El pedante, en realidad, es un inadaptado que aprovecha cualquier situación para citar nombres o frases célebres que chocan y no vienen al caso. En inglés, hay una expresión que calza perfectamente con esta actitud: *to name-dropping*; esto es, la práctica de “soltar nombres”, dejar caer o mencionar nombres de personas o instituciones importantes en una conversación; la intención –típica en el pedante– es la de tratar de impresionar a otros. Se trata de una falacia de autoridad para posicionarse con historias o datos de pertinencia a la mitad de una conversación. Su finalidad expresa es la de aparentar estatus o credibilidad, elevándose por encima de sus interlocutores para marcar una supuesta jerarquía social.

El pedante desea manifestar, sin violencia física pero con cierta agresividad en el trato, una premisa de superioridad sobre todos los demás compañeros o colegas quienes, ante su erudición, resultan insignificantes y poco dignos pues no merecen sino una mirada de sublime desprecio. Por lógica, esta pedantería solo tiene como efecto el de crear un halo de antipatía, animadversión y enemistad a su alrededor. Su apremio por cautivar a un público o auditorio le da a su postura un cierto aire trágico de comedia: la necesidad de buscar el aplauso y la aprobación de quienes lo rodean es la que lo lleva al aislamiento y a su defenestración.

Apretado, pedante y creído consumado, *Ánimas Trujano* se enfrenta ante la hiriente realidad de que, aun habiéndose convertido ya en el Señor Mayordomo, no solo permanece indiferente a los demás: lisa y llanamente nadie lo quiere; por el contrario, es blanco de burlas y maledicencias. “Juana,

*naiden* me mira a mí...”. Y es que, para su desgracia, la multitud mira a los exmayordomos, aquellos hombres de bien que aún son queridos y respetados por el pueblo; pero no lo contemplan a él. Tal es así que luego, a su paso, la gente le reclama y se burla:

### Escena 43

Mientras camina entre la multitud, ya investido como mayordomo, Ánimas escucha a una mujer que se pitorrea a su paso:

—’Ora vendió un nieto. Pa’l otro año vende un hijo.

Y explotan las carcajadas de burla.

Ánimas ya está preso, confinado aún antes de morar realmente dentro de una celda. Su pedantería lo ha conducido a un ostracismo triste y doloroso, cuyo origen ni siquiera él es capaz de comprender. Su actitud, al igual que la del creído, lo ha convertido en un ser antisocial. “La desproporción entre lo que pretende ser y lo que realmente es determina en la conciencia un conflicto penoso del que resulta un sentimiento de inferioridad” (Ramos, 1977a: 139). Y peor aún, “el individuo hace de su vida una comedia de superioridad en la que desempeña un papel para engañarse a sí mismo y restituir el equilibrio a su conciencia desquiciada” (1977a: 139). Lo que la pedantería quiere ocultar y enmascarar con un disfraz nada sutil es un marcado déficit intelectual; desea creer en lo que afirma y convertir su tragicomedia en realidad. Solo así, por medio de esta autosugestión, intentará recobrar la confianza en sí mismo y cubrir el vacío espiritual que lo deprime y desvaloriza constantemente. Ánimas, de una forma por demás trágica y paradójica, escoge como disfraz la vestimenta sobria del mayordomo, su bastón de mando y sus varas protocolarias.

En este punto, la visión crítica y mordaz de Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* se emparenta con la de Paz en *El laberinto de la soledad*. En ambos textos bailan y desfilan los mexicanos y las mexicanas envueltos en disfraces y cubiertos por máscaras en las plazas durante fiestas y jolgorios por todo el país. Estos trabajos se relacionan familiarmente con otros como son *La fenomenología del relajo* de Jorge Portilla y el *Análisis del ser del mexicano* de Emilio Uranga; un libro –este último– en donde se consuma filosóficamente el proceso de estudio sobre autoconocimiento del mexicano; ahí se invierte la sucesión de estos mecanismos, “pues en lugar de analizar al hombre de México a partir de un concepto de humanidad ya establecido, trata aquí de alcanzar una comprensión radical del ser del hombre a partir de una interpretación del existir del mexicano” (Vieyra, 2007a: 11). Para Uranga:

el mexicano es caracterológicamente un sentimental. En esta índole humana se componen o entremezclan una fuerte emotividad, la inactividad y la disposición a rumiar interiormente todos los acontecimientos de la vida. La vida mexicana está impregnada por el carácter sentimental y puede decirse que la tónica de esa vida la da justamente el juego de la emotividad, la inactividad y la rumiación interior infatigable (Uranga, 1949: 146).

Acorde a lo anterior, resulta muy ilustrativa la siguiente escena del film:

### Escena 9

Aparece Ánimas tendido en su petate tocándose, muy ufano, durante largo rato los vellos del pecho; mientras, parece meditar algo con gran autosuficiencia. Mira maliciosamente su machete un par de veces y extiende su brazo hasta alcanzar el pomo de aguardiente; botella a la cual le quedan solo unas cuantas gotas que él bebe. Sin levantarse siquiera, nada más estirando el brazo, se arrima un plato con tortillas, chile y frijoles, y se pone a comer displicentemente. Se puede inferir que este ritual mañanero Ánimas lo practica con frecuencia.

Uranga concluye que el mexicano es frágil y delicado; su emotividad hace que se sienta débil por dentro. Es vulnerable y, por ello, construye y desarrolla técnicas de preservación y de protección, así impide “que los impactos del mundo lo alcancen y hieran”. Le preocupan las formas finas en el trato y constantemente intenta pasar inadvertido, evadirse, escurrirse, no darse a notar. Esta actitud de recato lo ubica en la frontera del disimulo y cerca de la hipocresía; pero “en verdad no es más que la convicción de la incurable fragilidad. El miedo del ser amenazado siempre por la nada, por la caída en el *no ser*” (Uranga, 1949, 147). Esta emotividad simboliza su condición ontológica: vivir en un estado de perpetua fragilidad e indefensión, amagado por la destrucción y la aniquilación, lleva al mexicano hacia su característico desprecio por la vida humana y a su acercamiento amoroso hacia la muerte, personaje al cual viste de cadavérica catrina y ofrenda flores, música, altares y fiestas.

La inactividad y el desapego por la vida le conducen a dejar todo “para mañana”, a desconectarse de los quehaceres, a convertir al ahora en *ahorita* y al “ahoritita” en horas, días, semanas o meses. El mexicano se desgana por no decidir y decide ser irresponsable. La desgana surge por el simple hecho de ser mexicano, por el asco de *no ser otro*. De ahí, el mexicano se afana por justificarse y por tomar la perspectiva propia de aquel extranjero al que alaba,

pero odia; el fuereño a quien desprecia pero admira e imita, aunque teme: surge el malinchismo, el “pochismo”, el patrioterismo y el indigenismo. Aparecen estos “ismos” donde *el otro*, el de *afuera*, sirve como modelo para calificarnos en una aterradora posibilidad taxonómica que intenta clasificarnos y así desnudar, impudicamente, al *ser nacional* de todos los mexicanos.

El paisano puede compartir y ser hospitalario, abierto y amable con el extranjero, pero no puede quedar desprovisto de su coraza, de su cubierta y de sus máscaras ante sus connacionales; no: indemne ante la mirada ajena, no. Perdería, como Sansón sin su cabellera, toda su fuerza interior, todo el pudor y la vergüenza que tanto le alivian y alivianan para quedar luego flácido y lacio ante el conquistador de siempre; el invasor que puede ser moderno, pero no por ello menos cruento y depredador. De esa desgana, de ese sentimiento de insuficiencia, el mexicano se evade por la elección de la insatisfacción.

“Vemos así trocarse una insuficiencia en inferioridad por intermedio de la desgana a la que le predispone su carácter de sentimental” (Uranga, 1949: 149). Ánimas vive en una angustia que no es precisamente patológica, sino más bien un “angustiamiento vital” pues, paradójicamente, resulta que la angustia es, en su origen, un fenómeno precisamente vital y de trascendencia formadora: su función original es difícil de determinar dado que resulta, a largo plazo, de naturaleza constructiva. Así lo señala Paul Diel al explicar el origen de la angustia:

Vivir es sentir. Sentir es oscilar entre un estado de insatisfacción y un estado de satisfacción. Estos estados opuestos se manifiestan en el nivel humano en forma de sentimientos claramente diferenciados: angustia y alegría (Diel, 1986: 15).

En el filme de Ismael Rodríguez, podemos observar la ilusión de Juana (un tanto angustiada) cuando sueña con que su marido, Ánimas Trujano, sea capaz de llegar a elevar sus condiciones de trabajo. Ante todas las adversidades, el mexicano protesta, condena, deja escapar su indignación y, de frente a los obstáculos, no redobla su actividad. Por ello, Ánimas, antes que terminar bien su primer día de trabajo, decide acercarse a una barrica que está destilando mezcal y acostarse arrimado a la boquilla del barril, para chupar de ella el producto etílico. Y, cuando un burro comienza a rebuznar a su lado, él le increpa, entre indignado y chacotero:

### Escena 18

—Patroncito —le preguntan a Belarmino mientras le llevan a probar una bandeja con el fermento del maguey—, ¿cómo la ve?

—Todavía no fermenta bien —responde—, ¡pásenla a esa barrica!

Ánimas en tanto, Ánimas se acerca a una barrica que está destilando y decide arrimarse a su boquilla para chupar del producto. Un burro comienza a rebuznar y él le reconviene:

—Y a ti ¿qué te importa?

Ánimas continúa embriagándose y no se retira cuando finalizan sus labores. Juana aprovecha para pedirle al hacendado que la cambie de posición laboral.

—¡Su merced, su merced!, quiero pedirle que me baje de la báscula.

—¿Por qué?

—Es que ahí arribota me dan mareos.

—Sería más práctico subir a tu marido... —le dice el hacendado con malicia.

—¡Sí, sí! —se emociona Juana, pensando que van a ascender laboralmente a su marido; cuando el dueño hacendado termina su frase:

—...pero a un árbol, ¡con una soga al cuello! —se burla el cacique después.

Uranga lleva este modo de ser del mexicano hacia la universalidad. Invierte la interpretación de los conquistadores, pues si aparentemente ellos discutieron la humanidad del indio y lo juzgaron desde un punto de vista cristiano, lo que en realidad hicieron fue actuar *mexicanamente* al abrogarle una supuesta sustancialidad. Un individuo sustancial es aquel al que se le identifica solo como un concepto primitivo. En ese sentido se encuentra desnudo; esto es, despojado de sus propiedades a la manera de materia sin forma platónica y de sustancia primaria aristotélica (Bunge, 2011).

Esa supuesta superioridad fue la vara con la que los españoles midieron *lo otro*. Al descubrir la *accidentalidad* del mexicano sobre la *sustancialidad* que se esperaba propia de “la raza de bronce”, lo que realmente se re-descubre es “la verdad trágica de la accidentalidad del ser humano” (Vieyra, 2007a: 12), pues queda claro que la accidentalidad es la posibilidad que tiene el mexicano (y cualquier ser humano) de sufrir cambios accidentales: ya cualitativos, ya cuantitativos; o sea: la posibilidad ontológica y real de considerarse, el mexicano, como todo un ser humano universal.

Sin embargo, el paisano continúa en una situación medrosa, melancólica y como un ser de infundio; esto es: carente de fundación o fundamento. La noción de infundio conlleva y entraña una serie de matices de mentira, fingimiento, doblez, disimulo y encubrimiento. El mexicano es huraño y retraído, pues siempre está a punto de saltar para defenderse; por ello, es un ser que vive en la zozobra. Entrando el siglo se considera que 93% de la población en México es mestiza (Rangel Villalobos, 2009). Este porcentaje

reviste gran importancia, pues en realidad el mestizo representa un accidente del indio, “una nada adherida al *ser-en-sí* del indio, que al ser amado, justificado, por el europeo o norteamericano, recibirá también justificación. El mestizo reivindica lo indio, lo pone por delante, y hace burla” (Uranga, 1949: 157). Y es que las revoluciones que se han realizado en nombre del indio –sean políticas, artísticas o de cualquier índole– llevan soterradas la intención confesa de salvar al mestizo. Recapitulando: los mestizos, como lo hicieron los criollos y, antes, los peninsulares, no han hecho sino aprovechar la situación marginal del aborigen para su propio provecho y peculio. Tal es así que, al día de hoy, raza y género se han convertido, más que en una bandera, en un botín político.

En la cuarta de forros de su libro, *El mexicano, alquimia y mito de una raza*, de Manuel Aceves, se cuestiona: “¿Qué somos los mexicanos? Una unión de contrarios. Por un lado está la psique inconsciente precolombina y, por otro, la conciencia europea adquirida por nuestra fusión con lo español” (Aceves, 1997). Luis Barjau, en la introducción a esta obra apunta que “el inconsciente de los mexicanos está ocupado por figuras, procesos y elementos culturales precolombinos, mientras que la conciencia ha propugnado por definirse con un contenido europeo” (Barjau, 1997: 9). No fue sino hasta mediados del siglo pasado que apareció una concepción nacional para apreciar, social, sistemáticamente e incluso de manera filosófica, la realidad indígena como un problema humano.

Antes, se develó el espíritu revolucionario del mestizo el cual, luego de haber apoyado a los grupos criollos en época de la reforma juarista, se vio desplazado durante el período porfirista por la alianza formada entre los criollos y los grupos de poder ligados a ingleses y norteamericanos. Este golpe de timón de los criollos significó una especie de traición al sustrato étnico mestizo que los acompañó fielmente durante el período previo a la Independencia y, después, también, en las luchas reformistas y antiimperialistas. La severidad del sistema de castas y la imposibilidad de acceder a mejores condiciones de vida orilló a los criollos a su lucha independentista en contra de la corona española; sin embargo, esta lucha hubiera sido nimia sin el apoyo de los mestizos, la clase que demográficamente venía ya en franco ascenso y crecimiento (Navarrete, 2011).

La decadencia del imperio en la Nueva España y la estricta dureza de este sistema de castas que despreciaba todo aquello que no llegara de ultramar puede apreciarse en el filme *El baile de San Juan* (Francisco Athié, 2010),

donde se recrean las postrimerías de la Colonia en la Ciudad de México: “una sociedad sofisticada y definitivamente un gran crisol para el mestizaje no solo indígena y español, sino africano, francés, italiano, árabe y un largo etcétera” (Vega Zaragoza, 2011). Estas raíces multinacionales no solo han sido negadas y rechazadas sino, aún más, olvidadas. Desde el Virreinato los habitantes de nuestro país vivían ya en una abierta dualidad envuelta entre capas y capas de enmascaramiento. Athié, en entrevista con Guillermo Vega Zaragoza, sintetiza:

En México todo es doble. Desde entonces éramos ya un país que todo el tiempo está jugando con las dos caras de la moneda: Xochipilli es San Gonzalo; un hombre puede sentirse español pero al mismo tiempo tiene raíces indígenas; un hombre puede andar con una mujer y también ser gay; una mujer puede ser virreina y estar frustrada; un virrey puede tener todo el poder y ser impotente; un sacerdote puede ser muy devoto y tener vida sexual. México fue el primer y más grande experimento de mestizaje en la historia de la humanidad. Desde entonces, los mexicanos éramos más relajados, más fiesteros, cada quien agarra su relajo (Athié en Vega Zaragoza, 2011).

De la misma manera en que el criollo buscó aliarse con el mestizo para liberar las batallas por la independencia; el mestizo, evidentemente y en función de poder realizar y llevar a cabo su propio impulso revolucionario precisaba, también, de “un aliado: la clase más oprimida por el criollo: la indígena. Si logra ser él, mestizo, quien la dirija, podrá triunfar contra el criollo en la lucha decisiva que se avecina” (Villoro, 2005: 215). Francisco Pimentel, lingüista e indigenista del siglo XIX, citado por Luis Villoro, defiende al indio pero no deja de hacer apología del mestizo: para él, el indio es sufrido mientras que el mestizo es fuerte, agudo, sociable, alegre, despierto y de fácil comprensión. Luego nos obsequia una joya: “El mestizo puede corregirse con solo que se le modere por medio de una saludable disciplina; pero ¿dónde encontraremos un tónico bastante activo para elevar al indio a la vida civilizada?” (2005: 215). Esta visión decimonónica nada tiene que ver frente a la luz que emana de los escritos realizados por los humanistas mexicanos del siglo XVI. Su apreciación de los antiguos “mexicanos” (quienes en realidad eran no solo nahuas o aztecas, sino pertenecientes a una multitud de etnias) señala que se comportaban de una forma muy distinta a como hoy, aparentemente, se desenvuelven. Nos dice, por ejemplo, fray Julián Garcés que

los niños de los indios no se muestran hostiles, con obstinación o porfía; aprenden más presto que los niños españoles, [y] no son vocingleros o pendencieros, ni porfiados, ni inquietos; no díscolos ni soberbios; no injuriosos ni rencillosos, sino agradables y tranquilos, disciplinados y obedientísimos a sus maestros, afables y obsequiosos para con sus compañeros, sin las quejas, murmuraciones, afrentas, y los demás vicios de que están llenos nuestros muchachos españoles (Garcés en Méndez Plancarte, 1994: X).

Así es que quizá fue el mestizaje lo que convirtió al mexicano de hoy en lo que representa en la actualidad: un ser muchas veces patético dueño de una pretendida superioridad frente a lo extranjero, aunque presa de incertidumbre y de miedo ante lo desconocido e incapaz, al mismo tiempo –luego de tantos años de sometimiento y paternalismo–, de creer posible un triunfo o un logro trascendente.

## Capítulo cuatro

### Todos somos Ánimas

En su ponencia “Miguel de Unamuno, tragedia y esperanza. ¿Qué debemos hacer y qué podemos esperar?”, José Mendívil Macías Valadez apunta que “para Unamuno en la vida solo queda la quijotesca fe agónica frente a nuestra finitud contingente de vivir entre la tragedia y la esperanza” (2010: 51). Por su parte, Leopoldo Zea habla en el prólogo a su obra *Conciencia y posibilidad del mexicano* acerca de José Gaos, y refiere la ocasión en que su maestro mencionaba el libro publicado en 1914 por Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*, donde toca temas caros a la cultura nacional y la salvación de la patria. Después, Zea señala que en México fueron los integrantes del grupo filosófico Hiperión quienes, en 1949, llevaron a cabo una serie de conferencias en la “Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México con el llamativo título: ¿Qué es el mexicano?” (2001, x).

En las palabras de Unamuno, Ortega, Gaos y Zea podemos hallar un hilo de continuidad en dónde encontrar la necesidad que tuvo un nutrido grupo de filósofos mexicanos por escindir la visión costumbrista del mexicano perteneciente a la época de las luchas revolucionarias, con una nueva mirada, más cercana a la del grupo mexicano de ruptura histórica ubicado a mediados del siglo pasado. Ellos, los filósofos que conformaron a los hiperiones, buscaron plantearse preguntas que intentaban resolver a fondo el dilema acerca de la identidad del *ser mexicano* y su relación con la cultura y la patria.

Actualmente, filósofos, críticos, historiadores y estudiosos del discurso literario, como Edward Said y otros más, pertenecientes al grupo M/C (Modernidad/Colonialidad), han impactado al ambiente crítico con teorías de corte antropológico, filosófico y sociológico que se vuelcan en la tarea de una búsqueda por “alcanzar una norma o patrón únicos para la conducta humana cuando se abordan materias como la política exterior y social” (Said, 1996: 15). Para el autor de *Representaciones del intelectual*:

Los privilegiados promueven intereses especiales, pero los intelectuales deberían ser los primeros en cuestionar el nacionalismo patriótico, el pensamiento corporativo, y el sentimiento de superioridad clasista, racial o sexual (1996: 15).

En Said, el espíritu de oposición es “un valor superior a la acomodación, y un rechazo del *status quo* a favor de grupos marginados y en situación de

desventaja tan poco favorable” (Said, 1996: 15). La teoría literaria de Said muchas veces fue confundida con la crítica política que se desempeñaba en contra de los prejuicios eurocéntricos, los cuales siempre descalificaban a la cultura de los pueblos árabes e islámicos y, por extensión, a la de los países hispanoamericanos, así como cualquier otra cultura que no perteneciera a aquel conjunto de naciones e intereses que, durante alguna época, se denominara *el primer mundo*.

La teoría poscolonial es, en realidad, un conjunto de teorías, tanto de crítica literaria como de filosofía de la cultura, historia, antropología, sociología, etcétera; y analiza los efectos del conocimiento que los países colonizadores produjeron sobre de los colonizados, desde el siglo XVI y hasta la fecha. Construir una identidad nacional para los países subyugados se ha revelado como un verdadero dilema, pues los colonizadores se encargaron de perpetuar en la mentalidad y en la idiosincrasia de estos pueblos originales imágenes encarnadas en donde infaliblemente aparecen los colonizados como seres inferiores en todos los aspectos. Incluidos, primordialmente, aquellos referente a la belleza y a la estética dominantes, sumiendo en el oprobio de la fealdad, el esperpento y el mal gusto algo que, de suyo, es intrínsecamente bello.

Así, lo negro se identificó con lo malo y lo feo; lo indígena, se convirtió en naco y vulgar; lo amarillo pasó a ser sucio y flojo; y, lo árabe o moro, perverso y maligno. En contraste, lo blanco, lo rubio y lo alto se identificó inmediatamente con lo bueno, lo limpio, lo puro y lo noble; cualidades metafóricas de un Dios que desde las alturas provee, cuida y protege. Ánimas Trujano intenta sacudirse estos estigmas mediante la exposición de su virilidad al pavonearse junto a su bella amante, a través de su ingenio procaz y pueril, y por instancia de su audacia al apostar a los gallos y en las cartas; mostrando, de paso, un supuesto buen gusto con sus chispeantes y chabacanos atuendos “elegantes” de mayordomo, fumando puros como potentado y encargando a los campaneros el redoble festivo en todas las torres de los templos.

Sin embargo, su nula cultura social, su mala educación elemental y la torva miseria ancestral en que siempre ha estado sumergido le impiden salir adelante con solvencia. Como este personaje de la ficción, muchos otros de la vida real han sido estudiados y analizados por teóricos poscolonialistas que han intentado mostrar pautas y marcar vínculos entre las ciencias, el conocimiento humano y el colonialismo imperial y yanqui; nexos evidentes y fuertemente ligados a teorías posmodernas, deconstructivistas y feministas.

No solo los filósofos, sino también los críticos literarios, los antropólogos, sociólogos, semiólogos, historiadores y pedagogos –entre muchos otros científicos y humanistas– se han dado a la tarea de revitalizar el pensamiento latinoamericano.

Pero, ¿qué es lo que subyace en la realidad? ¿Un nódulo lleno de escombros y trastes viejos? ¿Un espacio vacío o tumoroso que las palabras no llenan? ¿Una quimera con presencia escénica? Ismael Rodríguez, apoyado por su equipo de cinematógrafos avezados y creativos logra, mediante unas cuantas pinceladas y con fuertes tonos, refractar la realidad en el retrato de un personaje mexicano y mestizo –caracterizado por un nipón *mexicanamente* construido–, que en su dibujo logra sumergir la mirada del espectador en una realidad *verídicamente* mexicanizada sin que medie un solo parpadeo.

Para Edmundo O’Gorman, en su obra *México, el trauma de su historia*, las cuestiones relativas al problema de identidad en la nueva nación quedaron concebidas como una disyuntiva entre *dos posibilidades*:

la de seguir siendo como ya se era por herencia del pasado colonial, o la de ser, por imitación, como Estados Unidos; lo cierto es que se trata de una disyuntiva entre *dos imposibilidades*: la de una tendencia conservadora, por necesidad ineludible de atender a las exigencias de un porvenir que se ofrece como alucinante; y la de la tendencia liberal, por necesidad, no menos ineludible, de atender a las exigencias de un pasado venerable y venerado (O’Gorman, 1977: 34).

Los procesos históricos nos permiten ver que a lo largo de 500 años nuestra nación no ha sido colonizada tanto por los hispanos, los criollos o las fuerzas extranjeras de otro sello sino, más plenamente, por el mestizo; su presencia hegemónica se extiende a casi la totalidad del territorio nacional. La teoría de la dependencia, los estudios poscoloniales, la filosofía latinoamericana, la teología de la liberación, la pedagogía liberadora, el feminismo y el posestructuralismo han intentado categorizar el análisis de la realidad latinoamericana con sus aportes conceptuales; todos, confluyen y coinciden, de manera general, en que la *colonialidad* no precede a la modernidad, sino que forma parte integral de los procesos de modernización.

En realidad, la colonialidad no se refiere al colonialismo; este último término tiene que ver con ocupaciones territoriales e intervenciones militares; y el primero, la colonialidad, se refiere más bien a las herencias que persisten y que se multiplican en los ámbitos sociales y culturales de un territorio. La colonialidad puede persistir, aunque los territorios geográficos conquistados o

bajo el dominio de una fuerza extranjera hayan sido desocupados y se manifieste una nación, políticamente hablando, como independiente y soberana. Arturo Escobar cita la expresión del filósofo latinoamericano Enrique Dussel, quien habla de una especie de “colonialidad global”, cuya contraparte obligatoria es el *encubrimiento del otro*. La dinámica de esta globalidad y su régimen de colonialidad “constituye uno de los rasgos sobresalientes del sistema mundial del colonialismo moderno a comienzos del siglo veintiuno” (Escobar, 2011: 64); y, en su opinión, esta noción presenta

dos procesos paralelos: la supresión sistemática de los conocimientos y las culturas subordinadas (el encubrimiento del otro) por la modernidad dominante y, en el encuentro verdadero, el surgimiento necesario de conocimientos particulares moldeados por esta experiencia, que tiene, por lo menos, el potencial de convertir los lugares de articulación en proyectos alternativos y de permitir una pluralidad de las configuraciones socio-naturales (2011: 73).

Escobar nos señala la existencia de una triple conquista; una triple dimensión que se categoriza en: la colonialidad del poder, la colonialidad del saber y, finalmente, la colonialidad del ser, que tiene que ver con la raza y el fenotipo de los individuos. Esta *colonialidad del ser* hace referencia a la experiencia vivida durante la colonización y su impacto en el lenguaje: el conquistador se deifica y es capaz de otorgar el *ser* a los conquistados: *ego-conquiro (yo-conquistó)*.

Los colonizadores le restituyen su humanidad a los colonizados quienes, fruto de su derrota, no son seres humanos ya, sino sub-humanos: inferiores, su calidad es la del esclavo. El conquistador humaniza la existencia de esta plebe y los hace vivir y producir como humanos, de tal modo que sean capaces de integrarse socialmente ajustándose así a los proyectos de modernización. La idea que subyace en este proceso es la del blanqueamiento cultural: se trata de imitar los modelos europeos y norteamericanos. En el fondo, la determinación del color de la piel y de los rasgos físicos es definitoria para ubicar al individuo en la cúspide, en el medio o en la base de un sistema piramidal. Un sistema que admira, protege y consiente a los blancos; soporta y tolera a los indios cobrizos y denosta, e incluso intenta aniquilar, a los mulatos y negros cambujos. Esa es la práctica del racismo ancestral cuya fuerza e impronta hasta hoy aún permea a la sociedad.

Aníbal Quijano, por su parte, acuña el término de *colonialidad del poder* el cual denomina, de esta suerte, a la interrelación entre formas modernas de explotación y dominación; su narrativa refiere históricamente a los misioneros que lograron, durante la evangelización, que los indígenas despreciaran sus formas de producción originales. Con respecto al uso de este término Pablo Quintero señala que

como propuesta ha sido –y es, actualmente– central en el proceso de emergencia de nuevas perspectivas críticas e ideas radicales, no solo en el campo académico, sino fundamentalmente junto al accionar epistémico y político de los diferentes movimientos sociales (Quintero, 2010: 1).

Todos los conocimientos dominantes y –por esa simple razón– válidos e importantes, tienen como su origen el centro del sistema, y de ahí se diseminan hasta las fronteras de los núcleos colonizados. El conocimiento, de esta manera, se empapa de una clara dimensión geopolítica. La sociedad que habita dentro de las periferias colonizadas se ha limitado a ser receptora, mas nunca productora de conocimientos. Esto demuestra un esbozo de lo que constituye la *colonialidad del saber*: “la ‘colonialidad del saber’ tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales” (Aldibi Sidai, 2012: 66); por su parte, el semiólogo argentino Walter Mignolo señala que la mayoría de las teorías críticas eurocéntricas –desde finales del siglo XIX y hasta la fecha– develan y hacen visible un lado de la moneda: el de la *modernidad*, pero obvian o eluden su otra cara: omiten su *colonialidad* y silencian el sometimiento de los *saberes-otros* y el de las *experiencias-otras*; que, simple y sencillamente, pasan por alto.

El propio Mignolo apunta que la comprensión del término colonialismo se limita a

la constitución geopolítica y geohistórica de la modernidad occidental (conceptualización de Hegel) en sus dos sentidos: la configuración económica y política del mundo moderno, y también el espacio intelectual (desde la filosofía hasta la religión, desde la historia antigua hasta las ciencias sociales modernas) justificando tal configuración (Mignolo, 1996: 101).

Sobre esta narrativa que produce el hombre sobre los hechos de la humanidad en su devenir, resulta interesante revisar la puntualización que hace Da Jandra al señalar que:

La conciencia cotidiana –impreciso sustento del sentido común– olvida con demasiada facilidad que no es lo mismo la Historia que la historiografía; la primera se escribe con sangre, la segunda, con tinta. El empeño globalizador es inseparable de esas conciencias encumbradas que divinizan la Historia y la convierten en vehículo único del progreso digestivo. Y es claro que al globalizar la Historia, se globaliza también la historiografía (2005: 106).

Una cosa es lo que pasó; otra, lo que se dice de lo sucedido y, finalmente, una cosa más, distinta, es lo que se interpreta de lo que se dijo sobre lo que aconteció. Por ello, inseparable de una misión genética que nos marca desde el momento en el que nacemos, lo primero que respira el mexicano es la conciencia de un aire tricolor lleno de patria, bañado en la calidez del aroma del maíz recién cocido y el orgullo nacionalista de poder decir que, “como México, no hay dos”.

No en vano Carlos Monsiváis, al comienzo de su *Amor perdido*, apunta que: “La luz va ordenando a las personas como si se tratase de recuerdos, va arreglando la colocación de los grupos: ustedes en el medio por favor, usted al lado como si divagara” (1977: 17). Y en ese mismo tenor, José Agustín, en su prólogo a *La contracultura en México*, recuerda que

todos hablan de la feria según les fue en ella; de la misma manera, también existen diversas formas de interpretar estos fenómenos. La contracultura es un terreno en buena medida inexplorado y falta mucho por contarse e interpretarse, sin perder de vista sus causas, sus efectos y la manera cómo ha afectado a la sociedad mexicana en su conjunto” (1996: 13).

Ambos comentarios significan que es imposible separar al *ser* mexicano de la *cultura* y del *ser mexicanamente* construido en México. Es imposible solucionarse identitariamente en otras circunstancias que no sean las que se bordan e hilvanan en un medio ambiente cargado de señas sociales, históricas, festivas y ceremoniales como las que permean –igual que el vidrio a la luz– en la vida diaria de los mexicanos.

La real, cotidiana y verdadera cultura en el México moderno tiene una raíz contracultural; es decir, viaja a contracorriente de lo establecido: sus tendencias y valores chocan y se enfrentan continuamente con lo instaurado, con lo instituido, con el *statu quo*; topan con aquello que rige lo social en un determinado momento. Por definición, lo establecido se equipara a lo normal y tiende a ser conservador, pues se define por mantener el equilibrio entre sus partes y su contexto; de esta suerte, los movimientos contraculturales

(ya sean de orden artístico, social, filosófico o de otra índole) se caracterizan por la ruptura del orden y por el rechazo que —en menor o mayor medida— encuentran en la sociedad. La contracultura no debe de entenderse solo como un movimiento juvenil o como una agrupación más o menos feliz de tribus urbanas; José Agustín define el concepto de contracultura como:

toda una serie de movimientos y expresiones culturales, regularmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional. Y por cultura institucional se da a entender a la cultura dominante, dirigida, heredada y con cambios para que nada cambie, muchas veces irracional, generalmente enajenante, deshumanizante, que consolida al *status quo* y obstruye, si no es que destruye, las posibilidades de una expresión auténtica entre jóvenes, además de que acepta la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder, naciones, centros financieros o individuos (1996: 129).

Con todo, es válido considerar que una expresión individual también puede ser contracultural. Es el caso del personaje que representa *Ánimas Trujano*: su contraculturalidad se expresa en el sentido de que sus valores y tendencias chocan de plano con los establecidos en su comunidad. Su necesidad de expresión y aquello que la satisface van más allá de lo que en su ámbito comunitario, rural, se considera como lo “normalmente establecido”; son *sus* ideales y *sus* anhelos que lo convierten en un ser marginal.

En general, una creación filmica puede ser catártica —a la manera aristotélica— o permitirnos —al igual que muchos textos literarios— liberar emociones; mas, una obra del estilo de *Ánimas Trujano (el hombre importante)* no libera de las pasiones sino que, mejor dicho, las alimenta. Así lo plantea Miguel Ángel Garrido en su *Nueva introducción a la teoría literaria*: “Liberar de las emociones puede tener que ver con ese deshacerse de los propios fantasmas” (2004: 29). Pero las emociones que suscita un texto no son iguales a las de la vida real, pues una obra no entrega emociones, sino *percepciones* de emociones. En ese tenor, el cineasta Ismael Rodríguez Ruelas decide poner al espectador de frente a situaciones límite, y lo hace con una “finalidad que tal vez pueda ser definida, de un modo riguroso, como *catarsis* o purificación del público” (Garrido, 2004: 29). De esta forma el espectador-lector se ve impelido a ser consciente de su propia contingencia y de la inquietante evanescencia de su propio ser: un lector-espectador ante la angustiada intuición de que nadie puede ser arquitecto —y, mucho menos, dueño— de su propio destino.

### *La rebelión del ser mexicano*

El mexicano se rebela: primero, ante sí mismo y luego, ante los demás. El mexicano *se revela* cuando se rebela para conocerse. El mexicano no sabe de sí mismo hasta que se descubre. Descubrirse, desenmascararse y desnudarse ante todos, como en los sueños, es parte primordial de su aprendizaje. Y, como en el juego –que es el espacio de libertad humana más privilegiado– el *ser* se significa al *hacerse* libre. Gustav Bally, teórico del juego como medio de aprendizaje, señala:

La libertad se comprende como el vencimiento de aquello que se le opone, y constituye una promesa. Si la libertad ha surgido de la lucha contra la presión de la coacción natural, resulta que no puede existir sin un determinado *orden* (1986: 9).

La libertad es consciente de sus límites y se pregunta *de qué debe* liberarse y cuál es el margen de liberación que le corresponde; mientras se cuestiona, toca de lleno al juego de su emancipación y queda inmersa en la actividad lúdica de autoconocimiento. El juego, nos dice Gustav Bally, es una expresión de la libertad; pero... ¿de qué falta de libertad intenta *liberarse* la libertad?; ¿qué es lo que le rodea?; ¿qué la limita y qué la amenaza? El juego es una herramienta en movimiento de la libertad, y se utiliza contra los obstáculos que impiden su camino directo hacia su independencia y autonomía. En el juego, es requisito prestar atención y concentrarse para lograr vencer los impedimentos que estobran y obstaculizan. El conocimiento *está* en juego y “carece de un movimiento esencial: permanece ligado a una meta instintiva y le falta, por lo tanto, libertad” (Bally, 1986: 39). En su apuesta por liberarse de las cadenas que lo aprisionan, Ánimas se declara como un gran jugador y se reconoce a sí mismo como un ser capaz de alcanzar sus metas, jugando; así sea mediante juegos de azar y arriesgando, inconscientemente, el todo por casi nada.

*No se cree* lo suficientemente hábil como para enfrentar al futuro por medio del trabajo y de la disciplina, pero sí se siente capacitado para manejar los mecanismos que controlan su destino. Se califica a sí mismo como un ganador. Todos hemos sentido alguna vez que tenemos a “la suerte de nuestro lado”, pero... ¿no es una manera de valorarse a uno mismo el encaramarse a la rueda de la fortuna? El mexicano vive atorado en el vaivén del giro de la ruleta. Todo depende del color que se elija, de la suma virtual de los dados,

del palo caprichoso de las barajas: de la suerte y del azar. El mexicano titubea pero es precavido; busca, mediante el amaestramiento, hallar obstáculos internos que vencer; el connacional rebusca obstáculos externos, extremos, para librarlos; impedimentos que –como jugando– lo conviertan en un ser sagaz y hábil que, a través de la práctica, la repetición y el entrenamiento, alcance a truífar.

Con todo lo terrible que pueda sonar, el amaestramiento, la relación entre el amo y el animal, no es muy distinta de la que existe entre el depredador y su presa o entre el amo y su esclavo: “El hombre no altera solamente y en primer término la conducta original del campo por medio de castigos [sino] que aparece en una relación basada en el sentimiento” (Bally, 1986: 44); dado que resulta –la conducta de quien es amaestrado– fruto de un comportamiento que se ajusta a los deseos del adiestrador, del amo; es decir: gira su conducta a su alrededor. Así, forma una relación individual donde la parte que somete adquiere una valencia afectiva-positiva en función de las elementales garantías que satisface, como pudieran ser las de alimentación, habitación, vestido, etcétera.

Luego de siglos de colonización y vasallaje, incapaz de hallar salidas dentro del solitario y cruel laberinto donde se encierra dentro de sí mismo, el mexicano se extravía ante las causas y los amores perdidos; solicita la protección puntual de lo foráneo a cambio de disolver su propia personalidad, y no cesa en su tributo si peligran sus garantías de alimento, hospedaje, supervivencia y vestido; inclusive, aún a costa de sus principios. Desbordado en un mar de inseguridades, requiere y procura que el entretenimiento y la fiesta no falten ni fallen nunca, porque a los mexicanos nos fascina el juego y jugar.

Dice Schiller en el epígrafe del libro de Gustav Bally, *El juego como expresión de la libertad*: “Solo juega el hombre cuando es hombre en todo el sentido de la palabra, y es plenamente hombre solo cuando juega” (1986: 9). Al nacido en suelo mexicano el placer del juego –los estímulos alarmantes y los castigos salaces propios de la ludicidad– le alerta los sentidos y agudiza su percepción; por ello, a los integrantes de una comunidad unida en el calor de la rutina y del *sin-remedio ancestral*, el juego, los juegos, les vinculan los sentimientos a un estadio de mínima protección al cual anhelan estar asidos.

¿Acaso no está jugueteando Ánimas Trujano con su amante Catalina, y ella con él, cuando se persiguen mutuamente la noche en que el pueblo vela al pequeño hijo recientemente muerto de Ánimas?:

### Escena 5

—No corras, condenada. ¡Párate ahí! —le grita Ánimas a Catalina, y añade luego— Te estás burlando, maldita. Desde que llegaste con Tadeo te vi.

Ánimas intenta alcanzarla, pero tropieza. Están en pleno cementerio. Él le pregunta:

—¿Crees que estoy borracho?, —y dice como para sí... —¡Borracho jijo! ¡Maldita gente! ¡Fueron a humillarme! ¡Fuiste a humillarme a mí! A mí, ¡qué hijos de su!...

Ánimas ha caído encima de la tumba de su pequeño hijo recién fallecido y llora.

—Pobrecito mi angelito... en el panteón. Mi muerto... —y golpea con los puños al sepulcro.

Catalina se acerca a consolarlo, pero él, Ánimas, la agarra de una pierna, con odio, lascivamente; ella, sin embargo, le ayuda a incorporarse; entonces, se reanuda la persecución.

—¡Catalina, Catalina! —vuelve a gritar Ánimas.

Ella corre, ríe y llega hasta su casita, cerrándole la puerta en las narices.

—¡Abre, abre! —le suplica gritando Ánimas.

—Si te abro, ¿qué hago con dos? —responde ella, maliciosa, desde adentro.

—¿Cuáles dos? —pregunta inocentemente Ánimas.

—Al rato viene Tadeo, el Mayordomo —le espeta ella con sorna y ríe.

Muerto de coraje, Ánimas estrella un huacal en su puerta y se retira herido y trastabillando.

Así, ¿cómo evaluar lo que significa, para Ánimas, reproducirse y tener descendencia?: hacer el amor es jugar. La confusión entre la relación sexual y la reproducción se limita al juego de la persecución y del sometimiento. Perseguir o jugar con Juana carece de sentido, pues ella ya está sometida y le tributa, por ser su esposa, con su cuerpo y con su obediencia. Catalina, por otro lado, implica el reto de domeñar; como conquistador, Ánimas debe subyugarla, doblegarla y avasallarla en un juego donde la victoria no es solo el placer sexual que su cuerpo promete, sino el triunfo del poder y del mando por encima de la conquista amorosa y la seducción.

Para Ánimas Trujano la importancia de su ser radica en poder mandar, en ordenar y ser obedecido. El sexo, así, se convierte en un juego entre el *ser* el *no ser*; la recreación de diferentes combinaciones de cálculo, de casualidad o de azar que definen al juego de la vida y la muerte. También, con la muerte se juega: los mexicanos hacemos calaveritas de azúcar y hablamos con los difuntos mientras comemos y bebemos alegremente sobre de sus tumbas.

Morir, en México, es cosa de todos los días; y tener sexo y reproducirse, también; por eso, como jugando, Ánimas corretea en el cementerio a su amante y busca alcanzarla infructuosamente. Luego, sin haber logrado cautivar y dominar a Catalina, al llegar a casa, Ánimas monta –como jugando, enardecido y borracho– a su mujer, Juana; quien, sumisamente, queda abierta ante él:

### Escena 6

Juana aparece tendida sobre su petate, sin poder dormir. A lo lejos se escuchan ladrar los perros. Llega Ánimas alcoholizado. Ella finge dormir.

—¡Cállese, perro jijo de su! —grita Ánimas mientras avienta sus huaraches, los cuales casi se estrellan en el rostro de ella. Luego, la zarandea bruscamente y le ordena:

—¡Mire a los ojos! ¡Que me mire, le digo! —y añade— ¿no se anda quejando siempre de que no le hago caso?... ’pos aprovéchese ’ora que estoy de humor. Entonces, la toma para sí, mientras los niños, a un lado, duermen en el jacal.

Los hijos de Ánimas y de Juana viven en el perpetuo suspenso del azoro, del sometimiento y del miedo. Al observarlos, es posible apreciar que frente a lo horripilante y cruel, no se patentiza en ellos la inclinación natural de los infantes hacia buscar algo que los asuste y de lo cual huir, enseguida, con un “liberador” grito de miedo; y es que la apetencia de lo monstruoso y siniestro no les es tampoco ajena ni extraña. Los niños, en el filme *Ánimas Trujano (el hombre importante)*, aparecen siempre a la expectativa, temerosos y sumisos, como su madre. “¿Por qué los niños tienen necesidad de cuentos, es decir, precisamente de historias plagadas de brutalidad, sadismo, asesinatos y perversiones?” (Doelker, 1982: 166). Estos temores y pesadillas anestesian asépticamente el horror y la crueldad que contiene la realidad, permitiéndole al ser humano –a los niños, en particular– cierto descanso blanco y sin ruido; o sea: la angustia y el miedo que las historias de terror presagian son solo eso: cuentos e historias, nada más.

En las circunstancias que refracta la película de Ismael Rodríguez, los niños son mudos testigos de que todo lo funesto, lo alarmante, lo angustioso y lo aterrador que acontece a su alrededor, es real. Los pequeños reproducen, dramáticamente, las pautas de comportamiento que observan en sus mayores. Participan, incluso, de los trabajos y labores que implican una retribución económica, aunque esto los aleje de poder recibir una educación elemental, misma que les permitiría elevar su conocimiento, su comprensión y su nivel sociocultural.

Dorotea, la hija mayor de Ánimas y Juana, quiere “casorio” con el *Carrizo*, un joven del pueblo que la pretende. Pero este chico es descalificado por Juana, quien presiente que, pobre y sin trabajo, el *Carrizo* solo podrá ofrecerle a su hija un futuro triste y gris; igual que le sucedió a ella cuando accedió al formar pareja con Ánimas. Juana observa en *Carrizo* la figura de un chico “bueno para nada”; y el joven pretendiente de su hija no le convence pues, como un carrizo, está hueco por dentro y su cabeza carece de ideas:

### Escena 8

Afuera, Dorotea, la hija mayor de Ánimas y Juana, encuentra dibujada en el suelo una señal de su pretendiente, y se emociona y se persigna. *Carrizo*, un jovencito campesino de su comunidad, le chifla, y Juana se percata entonces de su presencia...

—¡Barre eso! —le ordena Juana a su hijita.

—Si ya puedo tener casorio —le dice Dorotea a su madre, adivinando sus pensamientos.

—¡Mhh...! —le contesta Juana —*Carrizo*, el que está hueco; ni trabaja ni sabe leer. Nomás está aprendiendo a tragar vino. ¡Ándele, apúrese a barrer esas hojas! —y luego añade:

—Cásate, pero con quien sepa trabajar la tierra. Y que te quiera bonito. Escoge bien.

—¿Así de bien como tú? —le revira maliciosamente Dorotea a su madre.

—¡No juzgue a su padre! —le respone ella enojada.

—¡Pedro, vámonos! —llama Juana a su hijo varón.

—¡Ya voy, mamá!

—¡Apúrese a lavar la ropa de doña Hilaria!

Dorotea barre las hojas que sobre del tepetate y se queda mirando con pesadumbre y congoja a *Carrizo* que se marcha sin poderle hablar.

Pedro, el primogénito de la pareja, ya entra a la adolescencia y se rebela ante su padre quien con frecuencia lo golpea por “mirarle feo”. Él quiere ser pastorcito, estudiar y llegar a ser bueno, como el presidente Benito Juárez. Pero termina también, y de lleno, sumergido en la insuficiencia, pues es testigo de cómo se desbarata su padre sin cumplir con las promesas empeñadas y sin resolver sus ansias de ser. Pareciera que Pedrito presiente que su padre, más que un mayordomo, desea ser un hombre querido y respetado por todos. Entonces, en su encrucijada y por seguir el mal ejemplo de los demás jovencitos, se empina unos tragos de mezcal hasta quedar eufóricamente

borracho frente a toda la comunidad. En efecto, la vida en el pueblo hace que le resulte más fácil tomar una botella de mezcal que un libro.

### Escena 39

—¿Y qué vas a hacer hasta San Pablo? —inquieta Ánimas a Pedrito cuando sabe que se marcha.

—Quiere ser pastorcito —tercia Juana.

—Mesmamente como don Benito Juárez —añade Pedrito.

—¡Ahhh!, ¿pa' ser presidente? —pregunta Ánimas —¡Ta güeno!, pa' mandar mucho...

—¡No, pa' ser como él!

—Me cuadra que piques alto. ¡Sígale soñando!, manque le digan que está loco. Y un día será presidente. Ansina como su padre es Mayordomo.

—Ya le digo, mama. Qué pronto se le olvidó lo que me prometió. Tata no es güeno —le dice Pedrito a su madre, pues su papá había prometido apoyarlo antes que gastar su dinero para ser mayordomo.

—No diga eso —lo disculpa Juana.

Y es que, para Ánimas lo que importa no son los sueños sino lograr tener poder. Siempre, sin embargo, entre los deseos y la realidad hay un momento crítico, un punto de quiebre, un instante de decisión, de ruptura, de rebelión; pues como bien dice José Revueltas en su “Introducción” al volumen *Los mexicanos se pintan solos*, de Ricardo Cortés Tamayo:

los mexicanos que *se pintan solos*, son los que *no* se pintan, los que se nos aparecen día con día a la vuelta de cualquier encuentro, sin disfraz alguno, con el traje que les da la vida, su bienaventuranza o su sinventura, caídos de sus nubes o que se posan sobre nuestros hombros como palomas o zopilotes o fantasmas a los que solo puede advertirse de reojo (Revueltas en Cortés Tamayo, 1986: 8).

La rebelión del mexicano es callada y sumisa; es una búsqueda interna y silenciosa por hallar la verdad, entendida como el hallazgo de lo que estaba oculto y que se *des-cubre*. Ánimas juega porque siente una relativa libertad frente a sus instintos. Su conciencia, como la de todo hombre, dubita entre el *parecerse* a sí mismo y el *ser* él mismo. Al jugar, Ánimas le confiere al juego la posibilidad de mostrarse como un objeto que se convierte en el espejo de su naturaleza humana. Jugar y ganar (o perder) resulta un medio por el cual Ánimas alcanza, por fin, a entrar en contacto consigo y logra —aún con

grandes dificultades— mirarse *a sí mismo* desde fuera, aunque dentro de la espesa y confusa maraña en donde mora su pensamiento.

Mientras los hombres que dirigen la comunidad buscan compensar sus complejos de inferioridad a través de los juegos y de una superioridad ficticia frente a los demás, los colonizados deben de considerarse en dos dimensiones: por un lado, la de ser sojuzgados, conquistados e inferiorizados en el vasallaje; y, por el otro, la posibilidad de acceder a una superioridad en la cual no se les “haga menos”. Y así, de una forma ficticia o real, tornarse en colonizadores o conquistadores avasallantes.

El hecho de estar íntimamente disminuidos “no compensa sus complejos de inferioridad mediante la arrogancia en el contacto con el colono que es demasiado poderoso y temible, sino frente a los otros, los que están sujetos a una presión similar” (Zahar, 1972: 63). Por otro lado, la mujer y el hombre colonizados o “inferiores” encuentran una solución efectiva a su problemática cuando entablan relaciones sexuales con parejas que pertenecen al círculo de los colonizadores o conquistadores. Lo anterior tiene su lógica, pues vemos que Ánimas fue capaz de intentar acabar con Belarmino, el hijo del hacendado que mancilló a su hija Dorotea; quizá, y debido a su avanzado estado etílico, encontró en su borrachera el impulso para su venganza, aunque su torpeza y ebriedad se lo impidieran.

Es posible extrapolar también esta circunstancia hacia el círculo de aquellos que se hallan por arriba de los demás; ya no como conquistadores o colonizadores, sino por ser simplemente superiores en la escala social. La mujer ve colmado su “sueño” de entrar al mundo de “los poderosos” a través del contacto y la unión sexual con el hombre de un estrato superior. Y el hombre “inferior” interpreta la relación sexual con una mujer de un estrato social más elevado como una venganza en contra de aquellos que lo han humillado y le han negado su humanidad:

### Escena 20

Dorotea va en busca de su padre y se encuentra con Belarmino, quien la intercepta en su camino.

—No te vayas —le suplica él y añade —¿Cómo te llamas?

—Mí dicen Dorotea —responde tímidamente la chica.

—No eres fea —le dice Belarmino y la besa—. ¿Te gustó? —le pregunta.

—Creo que sí —responde ella, y lo besa.

Se observa, en un primer plano de la cámara, la mano de la chica, que al ser enfocada por la lente se crispa y se agarra a su propia túnica. también se aprecia, luego, la mano de él acariciándola.

En tanto, aparece en escena el hacendado; anda en la búsqueda de su hijo; pero en su lugar, encuentra tirado y borracho, bajo el barril del mezcal destilado, a Ánimas Trujano.

La falta de posesiones materiales va creando en Ánimas una necesidad de individualizarse, de distinguirse entre los demás mediante la búsqueda de objetos físicos, placeres y condiciones que le permitan sentirse distinto, como un ser particular y único: uno capaz de separarse de la masa de individuos unificada y homogénea ante la cual se rebela. De una manera bárbara y salvaje, lo que Ánimas desea es hallar y encontrar, en la libertad, ese elemento vital que le permita *ser* y *hacer* lo que quiera, cuando quiera y como quiera. Su mujer, de una manera culturalmente mística y ancestral, decide someterse a las condiciones que la rodean, no porque las acepte, sino porque no las puede modificar. Sin embargo, su rebelión consiste en poder “manejar” a Ánimas, por eso le esconde moneditas para que pueda irse a jugar “volados” con los tenderos en la calle. Por eso lo convence de ir a trabajar a la mezcalera asegurándole que, de esa manera, llegará a ser mayordomo; y por eso ella trabaja y ahorra, calladamente, para poder recuperar la tierra que heredó y que su marido dejó perder por su estulticia e indolencia.

Juana manifiesta una serie de rasgos que la identifican con ideologías, mandatos, saberes y recursos que provienen del colectivo del cual siempre ha formado parte. Ella, como todas las mujeres que la rodean en la comunidad, definió su identidad de género durante los primeros años de vida. Si perdiera esos rasgos distintivos perdería, seguramente, su identidad. Parece imposible definir el *yo soy* o el *nosotros somos* sin tener como referente a la alteridad. Quizá, por ello, Claudia Alonso abre su artículo “La construcción de la identidad de género” con un epígrafe de Rimbaud: *Yo es otro*, y explica:

Yo es otro: ...la expresión alude en primer lugar a la necesidad fundamental de la alteridad para construir la propia mismidad. No es posible construir al yo sin la existencia del otro. Por otro lado, el verbo “es” conjugado en tercera persona alude a lo irremediable de esa acción: el sujeto “yo” es, en cierta medida, ajeno a la acción de ser el otro. Dicha alteridad está presente en la construcción de la identidad en colaboración con el sujeto, pero va más allá del sujeto mismo (Alonso, 2004: 42).

Para esta autora está claro que en los seres humanos el sexo corresponde a cuestiones biológicas, en tanto que el género corresponde a una cuestión cultural. A cada sexo se le asignan un conjunto de actividades, valores, funciones, espacios, derechos, obligaciones, etcétera, que constituyen una

carga cultural a la cual denominamos *género*; y cada ser es entrenado para desempeñar el género (masculino o femenino) que le corresponde a su sexo. Esta definición coincide con la de Marcela Lagarde, quien califica a los géneros como “grupos biosocioculturales, construidos históricamente a partir de la identificación de características sexuales que clasifican a los seres humanos corporalmente” (1992: 5). En el caso de Juana, su identidad de género está ligada a una identidad étnica que cobra gran importancia para ella, pues se encuentra obligada a cumplir con los atributos asignados al género femenino dentro de la comunidad a la que pertenece, debiendo modificar sus actitudes de acuerdo con el momento del ciclo de vida por el que atraviesa.

Juana, en vez de caer en un vacío existencial –que, como aprecia Unamuno, ni es nuevo ni es privativo de ningún siglo o época– valora una visión pesimista de la humanidad y la revalúa con una actitud plena de acción. Igual que el personaje principal en *San Manuel Bueno, mártir*, ella se plantea una cuestión existencial y se pregunta: ¿por qué creer?; ya que, al igual que el personaje de Unamuno –quien no dice palabras sino dice *cosas*–, Juana advierte que lo importante ya no está adentro de sí, sino afuera; y opta por creer en las cosas que se hacen, y no en las que se piensan. Juana es una mujer de acción. Sabe que ella es el motor del cambio y reconoce sus responsabilidades, su fuerza y –en la medida de lo posible– sus propios valores. Sin embargo, está sometida a una presión ancestral, a un *statu quo* casi feudal que le impide no solo rebelarse, sino inclusive sustraerse del dominio que su marido y la sociedad rural, en conjunto, ejercen sobre ella.

Un machismo rampante se encuentra soterrado a lo largo de toda la narración, y la permea, de principio a fin. Se establece una disputa genérica sobre el cuerpo sexuado que va desde la virilidad, por un lado, hasta el afeminamiento, por el otro, pues “el género es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y de lo femenino” (Butler, 2006: 70). Queda, así, polarizada, esta ecuación: “El cuerpo abierto, el cuerpo cerrado, o el cuerpo intacto o lacerado” (Glantz, 2003: 8). En esta deconstrucción del androcentrismo la estructura de la mujer se reconstruye como un ser que en nada apuntala a la cultura dominante, pues se presenta siempre pasiva, domeñada, domesticada, dentro de un vasallaje tributario y víctima de la sumisión (Suárez, 2000: 25-27).

Las mujeres, aunque son personajes importantes dentro de la obra, aparecen siempre de lado, como comparsas, como disminuidas; desde una perspectiva en la que “no se les permite tener suficiente fortaleza mental

como para adquirir lo que realmente merece la virtud” (Taillefer de Haya, 2008: 180). Y es que, para excusar y justificar la dominación y la tiranía, se presentan argumentos ingeniosos, los cuales intentan probar que, en lo que toca a virtud, los sexos son muy diferentes.

Este planteamiento, añejo, propone que desde tiempos ancestrales existiría ya una determinación biológica que dictaminaría, para el género masculino, el que sus virtudes son las de una inteligencia superior, con más fortaleza, habilidades y una mayor agilidad que en las mujeres. Ellas, por su lado, estarían enfocadas y predeterminadas hacia los valores estéticos, sociales y religiosos, mientras que los varones se orientarían para los valores teóricos, económicos y políticos. La sexualidad del hombre –de acuerdo a esta postura– sería muy activa, mientras que la de las mujeres estaría menos desarrollada y poco conectada con su razón, al tiempo que presentaría cierta dependencia en cuanto a su afectividad y expresividad.

Esta disminución contacta con el significado histórico de *La Malinche* como ícono de la cultura mexicana, y con su propuesta en “el imaginario nacional femenino por excelencia” pues, por ejemplo, a lo largo de sobresalientes obras de la dramaturgia mexicana, en esta mujer indígena se consagra y sacraliza al *eterno femenino nacional*, convertido en el símbolo más poderoso del mestizaje (Luiselli, 2007). Malintzin Tenepal personifica y simboliza –aun de manera contradictoria y, como lo menciona Paz en *El laberinto de la soledad*– la atroz encarnación de la condición femenina; por un lado es la primera madre de los mexicanos –y, en ese sentido, se equipara a la Virgen de Guadalupe–pero, por el otro, es una mujer infiel, pérfida y desleal a su raza. Representa a la violada y es la progenitora de los mestizos: es *la chingada*, la mujer abierta, rajada, vulnerada, traidora e ingrata. Por ello, *Ánimas*, cuando desenvaina el machete y lleno de ira y envidia reta a Tadeo a muerte, para ofenderlo –y para disminuirlo– le llama *mujer-perra*:

#### Escena 4

Ánimas le grita a Tadeo:

—¡Pareces mujer, Tadeo; peor que mujer: pareces perra! ¡Salga usted, compadre! ¡Salga cualquiera! ¡Qué les cuesta matarme!

Para los personajes femeninos el desprecio por el cultivo del entendimiento tiene consecuencias funestas desde las primeras etapas de la vida temprana. Su función en la comunidad, de acuerdo con el rol que desempeñan, está ya predeterminada; pues

el pequeño conocimiento que las mujeres de mentes fuertes consiguen es más irregular que el conocimiento de los hombres, y se obtiene más por observación de la vida real que por generalizar los resultados de la experiencia; para las mujeres el cultivo del entendimiento siempre está supeditado a algún talento corporal (Taillefer de Haya, 2008: 184).

Y es que “las mujeres, tradicionalmente, no han estado ausentes sino – más bien– *ausentadas* de la cultura” (Suárez Briones, 2005: 25). Ellas –como en el caso de los tres personajes femeninos del filme: Juana, su hija Dorotea y la amante de Ánimas, Catalina– se encuentran subordinadas; y a esto se debe “la relación sexual y eminentemente genérica que establece la mujer con el hombre” (Guerra, 1995: 24). Los caracteres femeninos se convierten en cómplices de sus eventuales parejas; y la mujer desempeña el papel de “celosa resguardadora de dicho orden” (1995: 25). Esto es: coadyuva a establecer la jerarquía que los usos y costumbres, las ideologías, las idiosincrasias y las caracterizaciones arquetípicas paradigmáticas imponen en su comunidad.

Sin embargo, las tres mujeres, a su modo, se rebelan; aunque al mismo tiempo son incapaces de salvar las determinaciones históricas que su condición implica; rémora que las antiguas guerras, las ambiciones y la sed de poder representan. Actualizan un universo genérico parcializado, que descarga en ellas responsabilidades atroces e injustas; lo anterior, dentro de un círculo vicioso en donde ellas moran, subyugadas sempiternamente en su condición de personajes secundarios, indefensos y eternamente femeninos.

### *El mexicano sin fe*

La fe, en México, es un artículo de lujo; se encuentra en todos lados y todos la desean consumir. Es gratis y viene acompañada de la esperanza; pero se acaba, se gasta, se extingue. Hay fe en el país, en las instituciones y en el futuro; visto este, curiosamente, como un noble paraíso dentro de un continuo estable adonde retorna la grandeza mexicana que tanto se extraña y que aún se admira. Este retorno al país pródigo, a la cornucopia fabulosa llena de imágenes bucólicas, plena de abundancia y belleza, es el regreso a los bosques frondosos y a los lagos cristalinos: se trata de una vuelta de tuerca en donde el mexicano otea hacia su futuro mas lo que observa es el pasado. El ayer, que siempre fue mejor y debe rescatarse siempre, como una princesa maya atrapada en el fondo de un cenote. El ayer, que está imbricado como

mil tabletas entre sueños que bañan idílicas imágenes históricas –no siempre verídicas, pero coloridas– llenas de nostalgia y melancolía.

Tadeo representa al nuevo mexicano; al que logra sacudirse el pasado ancestral al sustraerse de un bagaje histórico determinante que lo condenaría –de otra suerte– al estatismo, a la inmovilidad, al ostracismo vacío de lo inalcanzado, de lo no logrado. Él se va *al otro lado*; busca nuevos horizontes y cruza la frontera norte, seguramente a pie, porque regresa altivo, ataviado con una tejana, altas botas y forrado de billetes que, de inmediato, invierte para alcanzar su Mayorazgo:

### Escena 3

El compadre se alegra al recibir a un vecino que regresa. Se trata de Tadeo.

—¡Tadeo!

—¡Gregorio!

Se saludan besándose las manos mutuamente.

—¡Pásale, Tadeo!

Entonces el compadre interrumpe a los músicos que animan la reunión:

—¡Párenle tantito; miren quién regresó! —Y presenta a Tadeo, que viene muy bien vestido y ataviado con su paliacate y un sombrero texano. La gente murmura y pronuncia su nombre admirada. Se escucha que dicen:

—Después de cinco años.

—Qué retebueno que regresó Tadeo.

Ánimas, también presente, se ve molesto. En ese momento el compadre Goyo les anuncia:

—¡El señor cura acaba de nombrarlo mayordomo de la Santa Cruz!

—Vuelves rico, Tadeo —afirma la comadre.

—Casi rico —responde— pero ya voy pa' pobre otra vez. —Sonríe y al momento saca un par de fajos de billetes y al entregárselos a Goyo le pide:

—Usté' que ya fue mayordomo, ayúdeme a organizar la fiesta.

Todos se alegran con su retorno: todos menos Ánimas, quien no solo ve en él a un rival que le disputa su amante, Catalina, sino que otea al desarraigado que se largó y que ahora regresa a pavonearse, a burlarse de él con su dinero. Se trata de un traidor que ha vendido la integridad de su comunidad por unos centavos. Ánimas lo odia. Tadeo, sin embargo, representa al hombre bueno, centrado, trabajador y querido por la gente. Él, para poder llevar a cabo sus sueños, se rebela ante las circunstancias y se marcha *al Gabacho*; como tantos

millones de nacionales, cruza la frontera norte en la búsqueda de nuevos horizontes porque, ante la falta de oportunidades, de ello depende su realización como ser social, como hombre e, incluso, como integrante de su comunidad.

El hombre, en México, para alcanzar sus metas, debe emigrar; esto es: las circunstancias dictan que puede ser un gran mexicano... siempre y cuando se vaya fuera del país. De aquel México de mediados del siglo pasado –no muy distinto del de hoy–, con altos índices de marginación y migración; aquella década de los cincuenta tan lejana y tan cercana, en medio de un ambiente político unipartidario con un sistema vertical donde la libertad de expresión se confunde con el abuso de la palabra, con el libertinaje y hasta con graves faltas a la moral.

Si algo resalta el filme es la ausencia de la humorada fácil, del chiste, de la vacilada y del albur. Precisamente las películas de Ismael Rodríguez se habían significado, en su mayoría, por mostrar ambientes festivos, lleno de guasas, bromas e ironía. Una de las películas paradigmáticas del cineasta fue *Dos tipos de cuidado* (Rodríguez, 1952), escrita y dirigida por él y la cual rodara junto a la dupla formada por Pedro Infante y Jorge Negrete, la pareja de actores estelares de todas las épocas (y quienes, por cierto, solamente actuaran juntos en aquella única ocasión). El filme cuenta con música compuesta por Manuel Esperón y presenta un momento antológico y graciosísimo, cuando los personajes, acompañados por el trío tamaulipeco de los Hermanos Samperio, se enfrasan en un duelo de coplas donde improvisan estrofas que, poco a poco, van subiendo de tono hasta llegar, de plano, a la ofensa. *Ánimas Trujano (el hombre importante)* carece por completo de estos momentos de comedia, aunque no está, del todo, exenta de ironía.

Sócrates utilizó, junto a la mayéutica, la ironía; sus diálogos daban a entender contradicciones evidentes de forma que sus alumnos eran capaces de descubrir, por sí mismos, ciertas verdades. Bajtín, por otro lado, caracterizó a la ironía al escribir sobre el mundo al revés o carnavalizado y tratar sobre lo trastocado que puede resultar el orbe cuando se invierten o subvierten los roles sociales; y, más aún, cuando se advierten cosas imposibles pero que, a través de la literatura, se plasman como una realidad, conducida hasta el extremo por el apoyo de la burlasca y la sátira: “nos habla de esta categoría en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, donde algunos de los temas tratados son el cuerpo grotesco, disfraces y metamorfosis; la ironía y los modos distanciadores como sátira, parodia, estructuras y causalidades invertidas, entre otros (Rivas Sucari, 2012).

Una de las escenas más dramáticas y trágicas del filme es cuando Ánimas se roba al canario que le “leyó” su suerte; luego, una vez que pierde todo su dinero en el palenque de gallos, secuestra al pajarito y lo amenaza con matar (sin tener, en realidad, esa intención):

### Escena 32

Ánimas sale corriendo después de secuestrar al animalito y luego se detiene para darle un trago a su botella de mezcal. Tiene al canario Pepito en una mano y le grita:

—¡Maldito!, 'ora yo te voy a decir tu suerte, ¡y sin mentiras, como tú!... O quieres que mejor te tuerza el pescuezo... O ¿quieres volar?... ¿quieres?, ¿quieres volar?... ¡pollo 'jijo!... ¡tú sí te topastes con la mala suerte!...

Pero desiste y se desploma.

—No te creas: Ánimas Trujano no le hace mal a naiden... Pero todos lo desprecian. Naiden me quere... Ni mi hijo me quiere... ¡ni mi hijo! —y se pone a llorar.

—...Si Dios sabe que soy bueno, ¡por qué no quere que mis gallos ganen! ¡Por qué hace siempre que pierda!, ¡que pierda! ¿Qué pasa conmigo?, ¿qué pasa con todos? Pero Ánimas es bueno y no quiere mal pa' ti —le dice al pajarito.

—¡Vete! —y lo suelta pero, al hacerlo, se da cuenta de que le ha quitado la vida. Ánimas comienza a sollozar y dice:

—¡Dios hace siempre lo que yo no quiero! —y, desesperado, grita— ¡Yo ya me estoy cansando de Dios!

A primera vista la escena puede parecer trágica, pero tiene una vis cómica ya que, en el determinismo existencial donde el personaje parece estar sujeto, subyace una polaridad que lo lleva, en un ir y venir, de la tragedia a la comedia y viceversa; no deja de ser paradójico e irónico que, cada vez que Ánimas quiere ser bueno, resulte malo: él desea que el pajarito viva y vuele, pero lo ha sacrificado inconscientemente con sus manos; él quiere que su hijo lo respete y lo ame, pero se emborracha y lo golpea; él aspira a estar cerca de Dios, pero decide vender su alma al demonio.

Ánimas, sin querer, se contradice e infringe los lineamientos del sentido común; su comportamiento complejo y contradictorio debería de llevarlo a la reflexión, a recapacitar, a recapitular y a detenerse antes de caer en el error. Pero su diario accionar lo conduce hacia la dirección contraria de sus pensamientos: su rebeldía es inocente y no lo encamina sino hacia el vacío del sinsentido. La ironía, como un obstáculo, cancela y bloquea los senderos

que lo conducirían hacia un valor auténtico; porque lo verdaderamente paródico y trágico no es que sus ideas contradictorias resulten ahora irónicas, sino discordantes, “puesto que pueden existir contradicciones no irónicas. El fracaso de un hombre en un empeño largamente perseguido no es necesariamente irónico, por más que muestre una discordancia entre un propósito y un logro” (Portilla, 1984: 65). Jorge Portilla va más allá al brindarnos la siguiente definición:

La ironía es la actitud de una conciencia que advierte la distancia entre la posible plenitud de un valor y sus supuestas realizaciones por alguien que pretende llevarlas a cabo. Es, por decirlo así, la respuesta adecuada al pretencioso (1984: 65).

La ironía no excluye tampoco a la seriedad, pues ambas aparecen como actitudes correlativas: en un acto liberador o afirmativo se complementan. El relajamiento, por el contrario, es una negación infecunda. La ironía permite, frente a la pasión –por así decirlo– ubicar dos caminos: uno a la izquierda y otro a la derecha. El primero conduce al infierno y el segundo al paraíso, y nadie es responsable del camino que se elija, pues la elección –diría Eugenio Trías– es “inocentemente culpable”.

Ánimas ha escogido el camino que desciende, el de los delincuentes, el de los reprobados: un atajo oscuro que baja su pendiente hasta desembocar en un abismo instalado la perdición. Por otro lado, Tadeo ha tomado el camino áspero, encrespado y ascendente por el que avanzan los elegidos; aquel que conduce hacia “una felicidad duramente conquistada cada día al través de la vida en común, a través de la creación duradera de vínculos estables, a través de la organización de un universo fundacional de familia, tribu, municipio” (Trías, 1991: 173).

Tadeo, sin embargo, participa de la cultura ancestral de su pueblo y también de la cultura del migrante, al igual que otros treinta millones de mexicano-americanos que viven trashumando entre ambos países, de un lado al otro de la frontera. Sería apresurado llamarlo pocho, chicano o pachuco: quizá sería más apropiado calificarlo como “payo”, que es sinónimo de provinciano, o simplemente “mojado”, por el hecho de haber cruzado de ida y vuelta el Río Bravo en la frontera con los Estados Unidos de Norteamérica. Según Tino Villanueva, *pocho* es aquel mexicano nacido en los EUA “que se encontraba más establecido en el país y más asimilado al idioma inglés y a las costumbres estadounidenses”; mientras que, “al *chicano* se le clasifica en una categoría social más inferior por ser un obrero transitorio”; en tanto,

el *pachuco* surge como “un tipo de valentón existencial cuya marginación e identidad bicultural/bilingüe entró en crisis en una sociedad racialmente discriminatoria” (Villanueva, 1985: 7-19).

A partir de la venta de parte del territorio de México en 1848, y según los *Tratados de Guadalupe Hidalgo*, los nacionales podían seguir siendo mexicanos y al mismo tiempo vivir en los Estados Unidos. Desde entonces, todo lo relativo a la identidad del mexicano ha estado presente en ambos lados de la frontera, siendo la construcción de esta identidad y la presencia del otro, de la *otredad*, lo que define para los mexicanos la identidad del ser de *uno-mismo* por antonimia. Y partiendo de este punto de vista, paradójicamente, es posible observar que para los mexicanos vecinos de ambos lados de la frontera su fuerza radica en la contradicción que a su propio ser provoca la soledad y el retraimiento, su desconexión y su aislamiento.

La identidad, finalmente, se conforma por la manera en cómo nos asumimos; ahí radica su importancia. *Ánimas* acusa la desmemoria de no reconocer su identidad. No puede asumirse a sí mismo como parte de su colectividad, pero tampoco puede vivir fuera de ella. Quiere ser querido, pero se hace odiar. Se busca, pero no se encuentra. Quiere hallar a Dios y ser bueno, pero advoca al diablo, le vende su alma y enajena a su nieto con un hacendado. Desea, como todos los seres humanos, ser querido, pero todo el mundo lo desprecia. *Ánimas* está paralizado en la búsqueda de sí mismo. Y, en ese sentido, no es el único mexicano que se encuentra en tal situación.

El mexicano es, por su carácter, un sentimental, afirmaba Uranga; un ser que mezcla una fuerte emotividad con la inactividad y la disposición a rumiar interiormente todos los acontecimientos de la vida. La vida mexicana está impregnada por el juego perverso, constante y circular, que va y viene entre las emociones, el desgano y la autoconmiseración. Así se expresaba Fernando Solana al recordar cómo finaliza Emilio Uranga su ensayo *Ontología del mexicano*: “¿Qué haremos en la zozobra? ¿Qué levantaremos sobre el accidente? ¿Cómo escapar a la proximidad de muerte y zozobra?” (Solana, 2010). Retomando al vate López Velarde, Uranga utiliza la palabra *zozobra* y la define así: “La zozobra es el estado en que nos hallamos cuando el mundo nos oculta su cara frágil o destructible” (1949: 154). En este sentido, *Ánimas Trujano (el hombre importante)* es una obra que nos plantea de lleno el rostro más angustioso de la zozobra, pues en ella no es el mundo el que nos oculta su cara, sino que es el mismo personaje, *Ánimas*, quien oculta a *sí mismo* su propio rostro. No se trata de un estado esquizoide o paranoico, sino de una

verdadera lucha interna que sostienen su fuerza de voluntad y su raciocinio para intentar entender el lugar que ocupa su *ser* en el mundo, en la sociedad, en su comunidad, entre los vecinos, con la familia y frente a él mismo.

Es la lucha por hallar su identidad y por encontrar a su propio *yo*. En el prólogo del poemario *Zozobra* –el último que publicara en vida López Velarde– nos dice Paz que en él se reúne a la poesía más intensa del jerezano, y lo califica como su obra central. Comenta que el libro está “regido por distintas figuras de mujer” (Paz, 1987: 33) y que, en el poema “Día trece” aparece una frase cabalística: “Superstición: consérvame el radioso vértigo del minuto perdurable”. En esta invocación a la potencia oscura, la superstición no parece tanto un “error de los antiguos, sino los restos de una sabiduría perdida que no es del todo incompatible con las creencias modernas” (Paz, 1987: 53). Y es que, precisamente, en el filme *Ánimas* rechaza el continuo de su triste vida, sojuzgada e insuficiente y la troca por el instante, por el minuto en que el juego, el azar y las supersticiones le dan sentido a su diario devenir.

Para *Ánimas* Trujano nada es importante sino el momento del límite: aquél en que se está jugando el todo por el todo, pues no encuentra ninguna satisfacción en obtener ningún elemento imprescindible por las vías normales y correctas. No le gusta trabajar, su vida entera es el juego, las mujeres y el trago. No le interesa el futuro sino el instante en que vive, y puede pasarse días enteros sin comer, solamente bebiendo mezcal. *Ánimas* Trujano sobrevive en esta eterna zozobra que Paz define como “la continua oscilación del alma, siempre a punto de naufragar, siempre milagrosamente suspendida sobre la ola: un conflicto del espíritu y no el movimiento desordenado de una conciencia enferma” (1987: 65-66). *Ánimas* respira y deambula por el mundo solamente por la esperanza de llegar a hallarse a sí mismo un buen día.

Quizá por todo lo anterior el estado de las cosas nacionales es “tan esperpéntico que uno ya no puede oscilar espontáneamente entre la tragedia griega y el punto de vista irónico al calibrarlo”, diría Fernando Solana; porque en la flojera y la indolencia radica una lacidad correlativa a la propia inactividad clásica del mexicano. De ahí, seguramente, se deriva que los yanquis califiquen jocosamente a nuestro país como *tomorrowland*; esto es: el país del mañana...

la desgana caracterológica, esas resistencias que se oponen a la realización, que repliegan al sujeto y lo ensimisman, que lo hacen desconectarse de sus quehaceres y dejarlo todo para mañana, que lo muestran aparentemente aburrido, es –afirmaba Uranga– “la tara del carácter sentimental” (Solana, 2010).

De acuerdo con Voloshinov, se podría considerar al filme *Ánimas Trujano* (*el hombre importante*) como un producto ideológico que al mismo tiempo es parte de una realidad natural o social. Un producto ideológico que posee significación, pues refracta una realidad que está más allá de su materialidad: “representa, reproduce y sustituye algo que se encuentra fuera de él, esto es, aparece como un signo” (Voloshinov, 1992: 31). En ese sentido, Uranga coincide, porque para analizar el *ser* del mexicano, mientras “no se hable de *ese ser* en términos de *ser* todo se queda en el camino” (1990: 54). Por ello el filósofo toca el tema de la poesía y, así como lo hizo con los poemas de López Velarde, lo hace con la escritura de Octavio Paz.

Calcula que, en el caso de esta poesía, el *ser* del poeta *habla* con su propio lenguaje, pues no *traduce* “en términos ajenos al ser, el ser de sus vivencias, sino que lo pasa al lector casi en puridad” (Uranga, 1990: 54). Esto significaría que una propuesta artística, como es el caso de *Ánimas Trujano* (*el hombre importante*), se podría equiparar –por su contenido estético– a un poema; aunque el poema, en sí, es imposible de ser traducido: un poema no puede explicarse a sí mismo salvo por medio de sus propias palabras. La traducción de un poema sería otro poema, un puente que acerca a dos tiempos, a dos culturas o dos historias. En *Análisis del ser del mexicano* el autor concluye que las aportaciones poéticas son de gran valor para descifrar al ser, pues el poeta “vive en familiaridad estrechísima con el ser, lo tiene, por decirlo así, a la mano” (1990: 54).

Octavio Paz, por su parte, revaloriza lo que Leonardo da Jandra llamaría luego “la presentaneidad despreocupada y gozosa del mexicano” (1994: 170) pues, para un hombre en estado de naturaleza, como *Ánimas Trujano*, no existe la historia-duración dado que vive, actúa y mora en un continuo presente. Y así es: para *Ánimas*, como ejemplo paradigmático, como epítome del mexicano que es, no existe más tiempo que el de su mundo interno. Por eso es que lo sagrado, el mito y sus ritos sacros son su único enraizamiento y “solo cuando ‘cae’ en el dominio de lo profano se convierte en presa del tiempo” (Da Jandra 1994: 170). Así sucede en el momento en que, conmovido por la oleada de acontecimientos fallidos que culminan con la muerte de Catalina a manos de su esposa, Juana, *Ánimas* despierta de su mundo interno para salir de él y enfrentarse a una realidad que ya no existe en su propio orbe, sino que habita en la otredad del afuera, en un espacio que él es incapaz de asir y –mucho menos– de modelar. Por ello acepta y decide sacrificarse en la prisión y el encierro de la cárcel; porque se ha desplomado y ha sido defenestrado fuera de su íntimo mundo, mítico y ritual. Y porque, afuera de su mundo, él ya no pertenece a nada.

El hombre siempre encuentra en su cosmos un universo de sentido. Todo lo que nos circunda lo recibimos, lo pensamos, lo nombramos y lo decimos a través de valores, modelos ideológicos, arquetipos y paradigmas que están contenidos en nuestra propia cultura. La manera en cómo nos orientamos dentro de un tiempo y de un espacio determinados, así como las interacciones que desarrollamos al interior de nuestras comunidades, dependen de esos factores. La historia es un campo de producción semiótica y se relaciona con los textos de ficción que se estudian desde el dominio de la literatura. Esta relación orgánica y simbiótica, al replantearse, brinda actualidad a los fenómenos que conciernen al problema de la identidad.

Toda cultura, como campo regulado de producción semiótica, cuenta con reglas que permiten la gestación y la circulación del significado. Así, “todo hecho que entra en contacto con un sistema cultural pasa a formar parte de un universo de sentido” (González Vidal, 2008: 15). Por ello no es posible pensar que, en la manera de percibir y de expresar el mundo, pueda existir neutralidad. De hecho, de forma implícita o explícita, las segmentaciones conceptuales como pueden ser: la literatura, la medicina, la historia, la filosofía, la sociología, la antropología y muchas áreas más operan bajo el principio de que, cada zona supracodificada, da lugar a formas específicas de semiosis que se plasman en razón de rasgos codiciales, los cuales tienen como referente, a su vez, otros hechos semióticos.

De ahí que, junto con Chávez Mendoza, el propio González Vidal desarrollara el concepto de campos suprarregulados de producción semiótica (CSPS) donde “el cine se presenta como un CSPS más dentro de la cultura [pues en su pluricidad] activa de manera simultánea códigos de naturaleza diferente, como la imagen, la lengua, la música” (González Vidal, 2008: 18). No es que Ánimas distorsione su realidad al interpretarla, ni que esté bajo los efectos de algún alucinógeno o que se halle embrujado y perdido en un mundo de luz y sombras de alto contraste que únicamente existe en su imaginación; no: Ánimas Trujano deduce y se explica todo cuanto le rodea como “una representación que no es nunca, ni equivale, a lo que representa, sino constituye un sustituto que se coloca en lugar de otra cosa, de lo real o de lo imaginario” (Vidaurre, 2002: 11). Ánimas, en la realidad, vive sumergido en un mundo de símbolos que ni siquiera él mismo puede develar y, mucho menos, comprender. Con la afirmación de González Vidal se completa la idea de que, como sucede al personaje que representa Ánimas, “entre el sustituyente y el sustituido operan mediaciones de diversa índole (estéticas, ideológicas, formales, etcétera) de manera que la equivalencia no puede ser completa” (2008: 19).

Resulta –por otro lado– terriblemente irónico que, en la búsqueda de su libertad, en el afán de encontrarse a sí mismo y de alcanzar el reconocimiento de los demás, así como la aceptación de su familia, de su comunidad y del mundo entero, *Ánimas* tropiece con las piedras, los obstáculos, que él mismo sembró descuidadamente en su camino. En este proceso, no exento de contrasentidos, *Ánimas* intenta adoptar una actitud intelectual para deshacerse de lo impertinente y acceder a lo que ama, que es imprevisible; dado que, al final, él mismo desconoce lo que existe más allá de sus deseos. No pondera a lo que medra del otro lado de la frontera y que limita la satisfacción impulsiva de sus necesidades impostergables. Esta inadvertencia, esta irreflexión imprudente, tiene que ver con el bagaje atroz con que las divinidades marcaron al universo de las culturas indígenas mesoamericanas.

Al tocar este tema, Arturo Morales Campos nos comenta que “el indígena recién conquistado se sintió huérfano, desconectado de su universo divino original, alejado de sus tradiciones y de su lengua, frente a un *statu quo* ajeno” (2009: 40). Presa de un efecto sincrético para él, incomprensible; y, agobiado por la necesidad de remediar su propia insuficiencia, “por esta urgencia de pasar a la siguiente página y por el vértigo de la insatisfacción perpetua (que es) la afección intelectual más moderna” (Pineda, 2011: 21), *Ánimas* sustituye, con la función positiva de la ironía, su “ignorancia petulante por un apetito intelectual que nunca puede ser colmado [en una] puesta en tensión que exhibe los despropósitos de la ignorancia y las pretensiones elevadas, pero carentes de sustancia” (2011: 23).

*Ánimas* se halla en lo alto de la pirámide –real y simbólicamente hablando– en una escena filmada en el área histórica de monumentos zapotecas de Montealbán; él ya es todo un mayordomo. Como tal, *Ánimas* se sitúa de pie frente al atrio, el espacio mítico y ritual, pórtico y altar de culto, ahora dedicado a lo efímero y donde, quien será presa del sacrificio ya no es un guerrero inmortal e imperecedero, sino Catalina, su amante prostituida, la mujer que caerá desplomada, muerta, a manos de Juana, la despechada esposa.

Ante este desenlace trágico y en el camino hacia su realización utópica, *Ánimas* rescata valores superiores como son la libertad y la justicia para enfrentarlos a sus contrarios: la injusticia y el encierro. Y como sucede a *El Quijote* en la novela de Cervantes Saavedra, para *Ánimas Trujano*, en la trama del filme, toda la realidad resulta un engaño, una ilusión. Y, ¿cómo superar esta quimera? Para ello, Luis Villoro sugiere una posibilidad:

primero cobrar conciencia del engaño para poder superarlo. Luego, postular una realidad contraria, imaginada, pero superior, como un gigante —en la novela de Cervantes— es superior en fuerza y una doncella más hermosa en belleza. Vencer el engaño es una manera de superarlo. Postulando una realidad superior imaginada (2011: 9).

Se trata, entonces, de una actitud convertida en acción que intenta abrirse caminos para alcanzar una realidad superior en valores; y que, al mismo tiempo, permita comprobar la presencia del engaño y así poder superarlo. Es una ruta que conduce hacia una realidad alternativa superior: la que lleva hacia los valores. Se intenta, de esta suerte, acceder a *otra* realidad; una realidad más auténtica; una que conlleve una cuota más alta de *presentaneidad* y que sea, verdaderamente, una certeza posible de alcanzar. Una realidad *valiente* y valiosa; una que tenga lo positivo de la legitimidad, y que, como condición *sine qua non*, logre brindarle al propio Ánimas un estadio de libertad: una verdadera y cierta libertad aunque se encuentre encerrado en el interior de una prisión; “así, la libertad es la condición de posibilidad para poder alcanzar los valores superiores” (Villoro, 2011: 10).

Y es que en el juego la consciencia, la arbitrariedad, el azar y el tiempo libre constituyen los elementos necesarios e imprescindibles para que surja el aprendizaje y, al mismo tiempo, para lograr alcanzar la realización personal. En su compleja y dura realidad, Ánimas, el flamante mayordomo, se encuentra —a partir de sus pérdidas y como consecuencia de sus errores— con su propia verdad. La paradoja, aquí, consiste en que la vida accidentada de Ánimas *traduce* una vía libre hacia el conocimiento: una ruta hacia la libertad desde el encierro en la prisión. Una cárcel intencionada y alevosa, un encierro voluntario y fatal del cual, sin embargo, Ánimas teme arrepentirse:

#### Escena 48

—Déjeme llegar —le suplica Ánimas a su compadre—. Usted no sabe lo que es la cárcel. No quiero arrepentirme.

Uranga elabora, a partir de la categoría de *accidente*, un concepto radical de la humanidad; para él, la fragilidad y la zozobra nos revelan como accidente. Coincide con los existencialistas, y en ellos “descubre una comprensión de la esencia humana más allá de la categoría de sustancia y a partir de las nociones de *finitud*, *ambigüedad*, *insuficiencia* y *apertura*” (Vieira, 2007b: 83). El ser accidental es un ser temporal que va a morir. Esta noción antigua y radical

nos muestra que la finitud humana no significa únicamente que el hombre es un ser limitado, sino que su temporalidad tiene un término estricto e incierto, y que solo dentro de este espacio existencial puede hallar y conquistar, para sí, una significación.

El ser accidental es un ser eventual e injustificado, contingente. Tiene la tarea de *hacer-se* a sí mismo y no cuenta con una justificación absoluta, solo con decisiones auténticas e inauténticas. La suficiencia no es sustancial sino que brota de la misma insuficiencia: “Toda meta es contingente y toda vida es aventura” (2007b: 91). Poder hallar contenido o satisfacción está íntimamente ligado a la idea de imposibilidad, de insustancialidad y falta: escasez y carencia. El ser accidental es un ser abierto al mundo y a los otros seres, y al mismo tiempo es un ser contradictorio y multilateral; oscila y da saltos desde el optimismo hasta el pesimismo y viceversa. Mantiene abierta la posibilidad de mutar de una perspectiva a la contraria, del interior al exterior, del *sí mismo* al *otro*.

El ser accidental es un ser constitucionalmente inacabado. Se trata de una incompletud definitiva y no provisional, sino constitutiva. A un ser temporal únicamente la muerte puede darle unidad. Psicológicamente, la muerte es una ilusión y solo ella confiere la unidad ontológica de nuestro *ser mismo*. “La muerte convierte a la vida en aventura. En la aventura, en efecto, la escena inicial solo es tal porque la escena final le ha conferido ese sentido” (Uranga, 1949: 59). Y es que la necesidad de comprender y de comprenderse, la necesidad de referirse a sí mismo y a los demás, así como el empeño en *ser* y *significarse*, no se agotan con la vejez, sino con la muerte.

Finalmente, el mexicano es un ser accidental que no se basta a sí mismo: es insuficiente –como todo humano–, y su mortalidad lo destroza, lo deshace, lo desgarrar y lo dispersa. Pero *Ánimas* no está solo, pues su incompletud es ontológica. La insuficiencia no se trata de una simple falla o de un defecto en su personalidad: todo ser humano sufre de esta accidentalidad y la lleva auestas mientras proyecta su propia autoconstrucción... y muere.

## Bibliografía

- ACEVES, Manuel, 1997. *El mexicano, alquimia y mito de una raza*. México: Fontamara.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1957. *El proceso de aculturación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1982. *Cuijla, esbozo etnográfico de un pueblo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- AGUSTÍN, José, 1996. *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punk y las bandas*. México: Grijalbo.
- ALATRISTE, Saeltiel, 2006. “El Jamaicón y sus precursores”. *Revista de la Universidad*. [En línea] <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/684a6632-f57b-4dde-969a-50da23882482/el-jamaicon-y-sus-precursores> [Acceso 2 de febrero de 2021].
- ALDIBI SIBAI, Sirin, 2012, “La cooperación no gubernamental española en Marruecos y la construcción de la ‘islamofobia’ en las Relaciones Internacionales”. *Relaciones Internacionales*, 19, febrero. [En línea] <https://revistas.uam.es/relacionesinternacionales/article/view/5114> [Acceso 2 de febrero de 2021].
- ALIMONDA, Héctor, 2011. *La naturaleza colonizada (Ecología política y minería en América Latina)*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- ALONSO GONZÁLEZ, Claudia, 2004. “La construcción de la identidad de género. Un enfoque antropológico”. *Caleidoscopio*, 8 (16), julio-diciembre: 41-67.
- AURRECOCHEA, Juan Manuel, 2011. “Racismo estadounidense: veinte momentos y una aclaración”. *La Jornada del Campo*, 49, 15 de octubre.
- AZUELA, Mariano, 1973. *Los de abajo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijaíl, 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BALLY, Gustav, 1986. *El juego como expresión de libertad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARBA, Bonifacio, 2005. “Política y valores en México”. *Caleidoscopio. Revista semestral de ciencias sociales y humanidades*, 17, enero-julio: 71-103.
- BARJAU, Luis, 1997. “Introducción” en Manuel ACEVES, *El mexicano, alquimia y mito de una raza*. México: Fontamara.

- BARTHES, Roland, 1974. *El placer del texto*. México: Siglo XXI editores.
- BARTRA, Roger, 2002. *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés.
- BARTRA, Roger, 2011. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Random House Mondadori.
- BERGSON, Henri-Louis, 1986. *Introducción a la Metafísica - La Risa*. México: Porrúa.
- BRENNER, Anita, 2002. “El mesías mexicano” en Roger BARTRA (comp.), *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés, pp. 75-90.
- BUNGE, Mario, 2011. *Tratado de filosofía. Vol. III, Ontología 1: El moblaje del mundo*. Barcelona: Gedisa.
- BUTLER, Judith, 2006. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- CASAS-ALATRISTE, Roger, 2006. “El Síndrome del *Jamaicón*”. *Las Termópilas*. [En línea] <http://travellingpicture.blogspot.com/2006/06/el-sndrome-del-jamaicn.html> [Acceso 2 de febrero de 2021].
- CASTRILLÓN, Luis, 2012. “El síndrome del *Jamaicón* Villegas”. *Revista Replicante*. [En línea] <https://revistareplicante.com/el-sindrome-del-jamaicon-villegas/> [Acceso 2 de febrero de 2021].
- CASTRO LEAL, Antonio, 1960. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar.
- CHÁVEZ Ezequiel A., 2002. “La sensibilidad del mexicano” en Roger BARTRA (comp.), *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés, pp. 25-46.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CLAVIJERO, Francisco Xavier, 2002. *La cultura de los mexicanos*. México: Joaquín Mortiz.
- CLAVIJERO, Francisco Xavier, 2009. *Carácter y costumbres de los mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CORTÉS TAMAYO, Ricardo, 1986. *Los mexicanos se pintan solos*. México: Sociedad Cooperativa Publicaciones Mexicanas.
- COWIE, Lancelot, 1976. *El indio en la narrativa contemporánea de México y Guatemala*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- CUESTA, Jorge, 1987. *Sonetos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CUESTA, Jorge, 1990. *Ensayos políticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DA JANDRA, Leonardo, 1994. *Presentáneos, pretéritos y póstreros*. México: Joaquín Mortiz.

- DA JANDRA, Leonardo, 2005. *La hispanidad, fiesta y rito. Una defensa de Nuestra identidad en el contexto global*. México: Random House Mondadori.
- DA JANDRA, Leonardo, 2011. “La determinación histórica del ser”. Conferencia Magistral dictada durante el *VII Encuentro Nacional de Creadores*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, del 8 al 10 de septiembre.
- DE LA CRUZ, Juana Inés, 1951. “Primero sueño” en *Obras completas*, vol. 1, Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE (ed., introd. y notas). México: Fondo de Cultura Económica.
- DE LA TORRE VILLAR, Ernesto, 1966. (Selección, prefacio, notas y tablas cronológicas). *Lecturas históricas mexicanas*, tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DIEL, Paul, 1986. *El miedo y la angustia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DOELKER, Christian, 1982. *La realidad manipulada*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DOMÍNGUEZ Michael, Christopher, 2010. “Uranga y su maestro”. *Letras Libres*. 13 de agosto. [En línea] <https://letraslibres.com/revista-espana/uranga-y-su-maestro/> [Acceso 2 de febrero de 2021].
- DU PUY DE CLINCHAMPS, Philippe, 1968. *El esnobismo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- DUSSEL, Enrique, 2011. *Filosofía de la liberación*, México: Fondo de Cultura Económica.
- EL CINE Y LA REVOLUCIÓN MEXICANA. FILMOGRAFÍA*. (s.f.). [En línea] <http://www.cineyrevmex.unam.mx/Filmografia.pdf> [Acceso 2 de febrero de 2021].
- “EL MAYORDOMO. UNA TRADICIÓN CULTURAL AÚN VIGENTE”. *México Desconocido*. [En línea] <http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-mayordomo-una-tradicion-colonial-aun-vigente.html> [Acceso 2 de febrero de 2021].
- ENCICLOPEDIA DE MÉXICO*, 1977. José Rogelio ÁLVAREZ (dir.), tomo VIII.
- ESCOBAR, Arturo, 2011. “Ecología política de la globalidad y la diferencia” en Héctor ALIMONDA (comp.), *La naturaleza colonizada (Ecología política y minería en América Latina)*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- ESTRADA, Josefina, 2009. “Evocan a Ricardo Garibay a 10 años de su muerte”. Reportaje de Mauricio Flores. *Milenio*, sección Cultura, 31 de agosto.

- FELL, Claude, 1976. *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*. México: Secretaría de Educación Pública.
- FREIRE, Paulo, 1974. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI editores.
- GALINDO, Edgar, 2011. “Análisis del desarrollo de la Psicología en México hasta 1990”. *Revista Electrónica Internacional de la Unión latinoamericana de Entidades de Psicología*, 21, mayo. [En línea] [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-350X2004000200004](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2004000200004) [Acceso 2 de febrero de 2021].
- GARRIDO, Miguel Ángel, 2004. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. México: Síntesis.
- GLANTZ, Margo, 2003. “Vigencia de Nellie Campobello”. *Anales de la literatura española*, 16, 6. Carmen ALEMANY BAY (ed.): 5-38.
- GONZÁLEZ REYNOSO, Alfredo, 2010. “La increíble hazaña de ser mexicano, de Heriberto Yépez”. *La-Ch.com, periodismo sin h muda*, 19 de marzo. [En línea] <http://talentodecrear.blogspot.com/2012/09/la-increible-hazana-de-ser-mexicano-de.html> [Acceso 2 de febrero de 2021].
- GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos, 2008. *Semiótica y cine: lecturas críticas*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- GOROSTIZA, José, 1989. *Muerte sin fin*. México: Ediciones Cultura.
- GREIMAS, Algirdas Julius y Joseph COURTÉS, 1982. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GUERRA CUNNINGHAM, Lucía, 1995. “Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista” en Adelaida LÓPEZ DE MARTÍNEZ (comp). *El discurso femenino actual*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, pp. 21-32.
- HALL, Calvin S. y Gardner LINDZEY, 1984. *La teoría de la personalidad*. México: Paidós Mexicana.
- HERNÁNDEZ Reyes, Adela y Salvador MENDIOLA, 1995. *Manual de apreciación cinematográfica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HERRERA GUIDO, Rosario, 2006. “El sueño de Sor Juana y el insomnio de Octavio Paz” en Mario Teodoro RAMÍREZ (coord.), *Filosofía de la cultura en México*. México: Plaza y Valdés / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- HITMÉDICO, 2012. “El cambio, ¿político, nacional, mentalidad, deportivo?”. *Revista Bimestral Todo para la Familia*, 32 (5), septiembre-octubre: 1-5.
- JUNG, Carl G., 1997. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Luis de Caralt editor.
- KRAUZE, Ethel, 2011. *Desnudando a la musa: ¿qué hay detrás del talento literario?* México: Conaculta.

- LAGARDE, Marcela, 1992. *Identidad de género*. Managua: Cuadernos de Trabajo Cenzontle.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, 1997. *Humanistas de Mesoamérica I. Nezahualcóyotl. Sebastián Ramírez de Fuenleal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, 1987. *La suave patria y otros poemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LUISELLI, Alessandra, 2007. “La Malinche como eterno femenino nacional” en Lucía MELGAR (comp.), *Género, cultura y sociedad*. México: Colmex.
- MEDINA, Samuel Walter, 1979. *Sastrerías*. México: Era.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel, 1994. *Humanistas mexicanos del siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MENDÍVIL MACÍAS VALADEZ, José, 2010. “Unamuno, tragedia y esperanza: ¿Qué debemos hacer y qué podemos esperar?”. *Valenciana, Estudios de Filosofía y Literatura*, 3: 51-61.
- MINERA, María, 2011. “La única espontaneidad consiste en provocar un encuentro original. Entrevista con Gabriel Orozco”. *Letras Libres*, 118 (10), julio: 69-73.
- MIGNOLO, Walter, 1996. “Herencias coloniales y teorías postcoloniales” en Beatriz GONZÁLEZ STEPHAN (comp.), *Cultura y Tercer Mundo: 1. Cambios en el Saber Académico*. Caracas: Nueva Sociedad, pp. 99-136.
- MORALES CAMPOS, Arturo, 2009. *Análisis semiótico de tres textos pictóricos*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- MOSER, Gabriel, 1992. *La agresión*. México: Publicaciones Cruz O.
- MONTEMAYOR, Carlos, 2009. “Ante los ‘indios’: ¿juicio o prejuicio?”. *Destiempos*, 18 (3), enero-febrero: 26-41. [En línea] [https://www.destiempos.com.mx/El\\_mundo\\_indigena\\_desde\\_la\\_perspectiva\\_actual.pdf](https://www.destiempos.com.mx/El_mundo_indigena_desde_la_perspectiva_actual.pdf) [Acceso 13 de febrero de 2022].
- MONSIVÁIS, Carlos, 1977. *Amor Perdido*. México: Era.
- MONSIVÁIS, Carlos, 2002. “La identidad nacional ante el espejo” en Roger BARTRA (comp.), *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés, pp. 295-302.
- NAVARRETE, Federico, 2011. “El mestizo contemporáneo (agonía y supervivencia de un engendro)”. *La Jornada del Campo*, 49, 15 de octubre.
- ODIER, Charles, 1980. *El hombre esclavo de su inferioridad*. México: Fondo de Cultura Económica.

- OLEA FRANCO, Rafael, 2012. “La novela de la Revolución mexicana: una propuesta de relectura”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LX (2): 479-514.
- O’GORMAN, Edmundo, 1977. *México: el trauma de su historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1976. *La rebelión de las masas (con un epílogo para franceses, un epílogo para ingleses y un apéndice: dinámica del tiempo)*. México: Espasa Calpe Mexicana.
- OSEGUERA DE CHÁVEZ, Lydia, 1990. *Historia de la literatura mexicana. Siglo XXI*. México: Alhambra Mexicana.
- PAGLIARULO, Elisabetta, 2004. “Las manos y su lenguaje”. *Asociación Tercer Milenio en la Cultura*. [En línea] <https://www.tercermilenioenlacultura.com/contenido.php?id=759> [Acceso 2 de febrero de 2021].
- PAZ, Octavio, 1973. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio, 1985. *Pasado en Claro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio, 1987. “Prólogo” en Ramón López Velarde, *La suave patria y otros poemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 1994. “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940” en Roberto BLANCARTE (comp.), *Cultura e identidad nacional*. México: Fondo de Cultura Económica / Conaculta, pp. 343-383.
- PINEDA SANTOYO, Víctor Manuel, 2011. “Ironía y Geometría, Spinoza y los Románticos”. *Devenires, Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, 23 (XII), enero: 17-34.
- PIÑA, Gerardo, 2010. “La increíble hazaña de Heriberto Yépez”. *Revista Casa del Tiempo*, 35, septiembre.
- PORTILLA, Jorge, 1984. *Fenomenología del relajo y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- QUINTERO, Pablo, 2010. “Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina”. *Papeles de Trabajo*, 19, junio.
- RAMOS, Samuel, 1977a. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa Calpe Mexicana.
- RAMOS, Samuel, 1977b. *Obras completas III: Estudios de estética - Filosofía de la vida artística*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RAMOS, Samuel, 1993. *Historia de la filosofía en México*. México: Conaculta.

- RAMOS, Samuel, 2002. “El complejo de inferioridad” en Roger Bartra (comp.), *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés, pp. 109-120.
- RANGEL VILLALOBOS, 2009. “Mestizos, 93% de los mexicanos, según estudios”. *Kiosko de El Universal*, 10 de marzo.
- REVUELTAS, José, 1966. “Presentación” en Alberto Beltrán y Ricardo Cortés Tamayo, 1986. *Los mexicanos se pintan solos*. México: Sociedad Cooperativa Publicaciones Mexicanas.
- REYES, Alfonso, 1993. *La X en la frente*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RIDING, Alan, 1986. *Vecinos Distantes: un retrato de los mexicanos*. México: Joaquín Mortiz / Planeta.
- RIVAS SUCARI, Henry César, 2012. “El carácter oral en el libro *La esposa del rey de las curvas* de Alfredo Bryce Echenique”. *Literatura y Cultura*, 23 de junio. [En línea] <http://literaturaculturaypoliticassur.blogspot.com/search/label/Alfredo%20Bryce%20Echenique> [Acceso 13 de febrero de 2022].
- RODRÍGUEZ, Ismael, 2014. *Memorias*. Entrevistas y edición de Gustavo García. México: Conaculta.
- ROTH SENEFF, Andrew, 1995. “La categoría ‘popular’ y el debate sobre ‘lo mexicano’. El caso de las chingaderas” en Andrew ROTH SENEFF y José LAMEIRAS, *El verbo popular*. México: El Colegio de Michoacán / ITESO, pp. 47-66.
- ROTH SENEFF, Andrew y José LAMEIRAS, 1995. *El verbo popular*. México: El Colegio de Michoacán / ITESO.
- ROSSI, Alejandro, 1996. *Manual del distraído*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RULFO, Juan, 1976. *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SAID, Edward W., 1996. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.
- SALMERÓN, Fernando, 1963. “Los filósofos mexicanos del siglo XX” en *Estudios de historia de la filosofía en México*. México: Universidad Autónoma de México.
- SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto, 2009. *El rostro del abismo. Ensayos sobre literatura mexicana*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- SEGOVIANO, Rogelio, 1994. “Entrevista a Ismael Rodríguez”. *El Nacional*, 19 de agosto, 45.

- SHERIDAN, Guillermo, 1994. “Polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo” en Roberto BLANCARTE (comp.), *Cultura e identidad nacional*. México: Fondo de Cultura Económica / Conaculta, pp. 384-414.
- SOLANA Olivares, Fernando, 2010. “La zozobranante insuficiencia”. [En línea] <http://fernandosolanaolivares.blogspot.com/2010/08/la-zozobranante-insuficiencia-y-ii.html> [Acceso 2 de febrero de 2021].
- STAM, Robert, 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- STAM, Robert, 2001. *Teorías del cine: una introducción*. Buenos Aires: Paidós.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz, 2000. “La segunda ola feminista: teoría y crítica literaria feministas” en Beatriz SUÁREZ BRIONES, María Belén MARTÍN LUCAS y María Jesús FARIÑA BUSTO (eds.). *Escribir en femenino*. Barcelona: Composiciones Grafolet, pp. 25-38.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz, 2005. *Sexualidades: teorías literarias feministas*. Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- TAILLEFER DE HAYA, Lidia (ed.), 2008. *Orígenes del feminismo. Textos ingleses de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Narcea Ediciones.
- TORRI, Julio, 1980. “Antonio Caso” en Serge I. ZAÏTZEFF (comp.), *Diálogo de los libros*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TOSCANO MEDINA, Marco Arturo, 2002. *Una cultura derivada. El filosofar sobre México de Samuel Ramos*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- TRÍAS, Eugenio, 1991. *Tratado de la pasión*. México: Conaculta / Grijalbo.
- TURNER, John Kenneth, 1992. *México bárbaro*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- UNAMUNO, Miguel de, 1998. *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid: Cátedra.
- URANGA, Emilio, 1949. “Dos teorías de la muerte: Sartre y Heidegger”. *Filosofía y Letras*, 33, enero: 59.
- URANGA, Emilio, 1990. *Análisis del ser del mexicano*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- URANGA, Emilio, 2002. “Ensayo de una ontología del mexicano” en Roger BARTRA (comp.), *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés, pp. 145-158.
- USIGLI, Rodolfo, 2002. “Las máscaras de la hipocresía” en Roger BARTRA (comp.), *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés, pp. 131-144.

- VEGA ZARAGOZA, Guillermo, 2011. “Francisco Athié recrea las postrimerías de la Nueva España”. *Cine Toma: Revista Mexicana de Cine*. [En línea] <http://revistatoma.wordpress.com/2011/04/09/francisco-athie-recrea-las-postrimerias-de-la-nueva-espana/> [Acceso 2 de febrero de 2021].
- VIDAURRE, Carmen V., 2002. *Murder corp. Representaciones cinematográficas del asesino en serie*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- VIEYRA, Jaime, 2007a. “Pequeño homenaje a Emilio Uranga”. *Sentidos. Revista de la Facultad de Filosofía*, 14, noviembre.
- VIEYRA, Jaime, 2007b. “Emilio Uranga: la existencia como accidente”. *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, VIII (16), julio.
- VILLALOBOS HERRERA, Álvaro, 2006. “El sincretismo y el arte contemporáneo mexicano”. *Ra Ximhai (Revista de sociedad, cultura y desarrollo sustentable)*, 2 (2), mayo-agosto: 393-417.
- VILLANUEVA, Tino, 1985. *Chicanos: Antología histórica y literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VILLORO, Luis, 2005. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Fondo de Cultura Económica / Colmex / El Colegio Nacional.
- VILLORO, Luis, 2011. “La realidad transfigurada”. *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, XII, (23), enero: 7-11.
- VOLOSHINOV, Valentín, 1992. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Universidad.
- XIRAU, Ramón, 1995. *Introducción a la historia de la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Yépez, Heriberto, 2010a. *La increíble hazaña de ser mexicano*. México: Planeta.
- Yépez, Heriberto, 2010b. “Linchemos a Gabriel Orozco”. *Laberinto*, suplemento del diario *Milenio*, 13 de marzo de 2010.
- ZAHAR, Renate, 1972. *Colonialismo y enajenación: Contribución a la teoría política de Franz Fanon*. México: Siglo XXI editores.
- ZÁRATE AQUINO, Manuel, 1995. *Pequeño Diccionario Enciclopédico de Oaxaca*. Oaxaca: Universidad José Vasconcelos.
- ZEA, Leopoldo, 2001. *Dos ensayos sobre México y lo mexicano*. México: Porrúa.

## Anexo I - Transcripción

### *Ánimas Trujano (el hombre importante)*

Guion realizado por Ricardo Garibay, Vicente Oroná Jr. e Ismael Rodríguez  
[transcripción directa del audio, por Raúl Casamadrid]

#### **Introducción**

##### **(Voz en off)**

En el estado de Oaxaca hay varios pueblos que a través del año celebran en homenaje a sus principales santos una serie de festividades que llaman las mayordomías. Es el cura párroco del pueblo quien designa quién será el organizador y coordinador de estas fiestas, escogiendo entre las personas de mayor solvencia moral y económica. Aquél en quien recae este honor se le llama “mayordomo”. Estas fiestas se componen de actos religiosos y profanos, misas, bailes y comidas. Por cuenta del mayordomo corren todos los gastos de la fiesta, que son muchos, pues todo el pueblo queda invitado. Para los “elegidos” este honor significa un sacrificio, pero ese “hombre importante” disfruta en poder agasajar a sus hermanos de raza y consolidar sus afectos. Si bien es cierto que estas costumbres perjudican notablemente la economía de la masa indígena, también lo es que la Mayordomía es uno de los escasos motivos por el que nuestros indígenas abandonan su legendaria tristeza y se sienten felices durante los tres días que dura cada fiesta. Y esta es la historia de Ánimas Trujano, que quiso ser mayordomo porque necesitaba sentirse “el hombre importante”.

#### **Escena 1**

En el jacal de Ánimas, el curandero aleja a los malos espíritus del pequeño niño enfermo. Los hermanitos miran el ritual. Llega Juana, la madre, muy preocupada; Ánimas está tomando.

—¡Hué, hué!, vete espíritu maligno; ¡déjalo solo! —dice el curandero.

—¡Ve a buscar centavos —le pide Juana a su marido—, ¡hay que ir al pueblo grande por el doctor! —y como él hace un mohín ella concluye: —¡Yo voy entonces!

—¡Ánimas Trujano no pide limosna! Si dios quiere que se muera, ¡se muere!

—Pero hay que buscar a diosito pa' que no quiera.

—Pos aí 'stá ese brujo pa' que lo ayude.

Aparece el niño muerto con alas como un angelito sobre de un petate y se escuchan las voces de las rezanderas que lo velan. Se oye también la música de la banda funeraria. Otra mujer calienta bebidas en la fogata. La madre lo vela y llora. Llegan hombres cargando el pequeño cajoncito de madera. Durante el transcurso, en la pantalla aparecen los créditos de los actores y del equipo cinematográfico. La madre y la comadre meten al nenito en su féretro, mientras Ánimas y su compadre Goyo atestiguan de pie y siguen tomando aguardiente. Ánimas toma un bule con licor y sale del jacal para repartirlo a los presentes que van tomando de boca en boca. Las mujeres tapan el cajoncito de madera que trae una pequeña y sencilla cruz en la tapa. La gente va en hilera cargando el ataúd hacia el cementerio. Ahí lo entierran.

## Escena 2

De regreso, ya de noche, aparece una fogata donde asan a un lechón mientras los asistentes se sirven café con aguardiente. Toda la gente se halla reunida comiendo y bebiendo en casa del compadre que aparece junto a Ánimas, quién le dice con orgullo, señalando hacia el gentío:

—¡Hartos amigos, compadre!; ¡hartos amigos!... —dice Ánimas a su compadre Goyo.

—Sí compadre, yo los truje. Son “mis” amigos —le responde el compadre haciendo énfasis en su labor organizativa

—¡Hum! —repara Ánimas molesto y como ofendido— ¡Pero el muerto es mío!

Le arrebató la botella y se va hacia el jacalito, donde están su esposa y su comadre.

A su paso le dice a los músicos: —¡Aquí vénganse!—, y ellos voltean a ver al anfitrión, dueño de la casa. Mientras la comadre le lleva una bebida a la madre que está de luto y le dice:

—Póngase contenta; si hay fiesta.

Y luego añade:

—¡Quién se hubiera muerto chiquito como él, pa' entrar de sopetón al cielo!

En ese momento asoma Ánimas:

—¡Juana, qué espera!

Así, Ánimas le urge a su esposa para que se pare y se ponga a bailar con él.

—Los ojos de todos nos miran —dice Ánimas mientras baila y sonríe. Añade —Ríase, ¿qué van a pensar?... ¡Ándele!

Y luego, dirigiéndose a todos les dice:

—¡Bailen, todos!

Y la gente se acerca a bailar.

Mientras tanto, su hija mayor observa el llamado de un pretendiente vecino, pero con la cabeza se niega reunirse con él. Se ve la mirada del pretendiente decepcionado ante la negativa.

### Escena 3

El compadre se alegra al recibir a un vecino que regresa. Se trata de Tadeo.

—¡Tadeo!

—¡Gregorio!

Se saludan besándose las manos mutuamente.

—¡Pásale, Tadeo!

Entonces el compadre interrumpe a los músicos que animan la reunión:

—¡Párenle tantito; miren quién regresó! —Y presenta a Tadeo, que viene muy bien vestido y ataviado con su paliacate y un sombrero texano. La gente murmura y pronuncia su nombre admirada. Se escucha que dicen:

—Después de cinco años.

—Qué retbueno que regresó Tadeo.

Ánimas, también presente, se ve molesto. En ese momento el compadre Goyo les anuncia:

—¡El señor cura acaba de nombrarlo mayordomo de la Santa Cruz!

—Vuelves rico, Tadeo —afirma la comadre.

—Casi rico —responde— pero ya voy pa' pobre otra vez. Sonríe y al momento saca un par de fajos de billetes y al entregárselos a Goyo le pide:

—Usté' que ya fue Mayordomo, ayúdeme a organizar la fiesta.

Un vecino se le acerca y al tomarlo por los hombros le dice animosamente:

—¡Yo te ayudo con los cuetes! (y se escuchan más voces).

—¡Y yo te traigo las flores!

—¡Y yo con el mezcal!— dice Goyo.

En ese momento el hijo de Ánimas camina hacia Tadeo pero su padre lo intercepta y le pregunta:

—¡'Ónde va!

—A ver al señor mayordomo —responde el niño.

—A ver al señor mayordomo, —repite Ánimas arremedándolo. Y luego termina— Y, ¿qué le ven a ése?; ¡hum!

## Escena 4

Sintiéndose muy agraviado Ánimas se arranca contra de Tadeo e intenta avasallarlo, pero entre la borrachera y la mayor fuerza física no alcanza a lastimarlo y mientras sus hijitos lo observan queda en ridículo. Antes de desplomarse trata de abrazar con fuerza a su contrincante, y la cámara enfoca sus puños cerrados en inútil esfuerzo. Entonces mira a su hijo que lo mira con tristeza y se llena de ira y se avergüenza.

—Y no te hago nada porque estás borracho —le dice Tadeo.

—¡'Ora lárguese! —le ordena Goyo.

—¿Yo, compadre?

—¡Usté' mismo!

El compadre lo ayuda a incorporarse y en ese momento Ánimas aprovecha para quitarle su machete y retar a Tadeo ya desde fuera de la propiedad del compadre.

—¡Ya no estoy en su casa —grita— Tadeo —y añade—, ¡no saques el machete de balde! ¡Salte pa' fuera! —Tadeo reacciona queriendo pelear, pero Goyo lo contiene:

—Tadeo —le dice— ya eres un Mayordomo. ¡Toquen! —añade dirigiéndose a la orquesta de músicos.

Mientras, Ánimas sigue gritando: —¡Sal, Tadeo, sal!

—Tienes más fuerzas que yo —lo reta— ¡me vas a ganar!

La comadre interviene:

—Vamos a bailar, Tadeo.

Lo toma de la mano y se lo lleva, mientras, Ánimas le grita a Tadeo:

—¡Pareces mujer, Tadeo; peor que mujer: pareces perra! ¡Salga usted, compadre! ¡Salga cualquiera! ¡Qué les cuesta matarme!

La gente regresa a la fiesta y su mujer, Juana, con sus cuatro hijos salen hasta donde está él. Pero Ánimas le ordena: —¡Vete a tu casa; vete con tus hijos!

Su familia se va y él se queda mirando, muerto de coraje, a Tadeo. Avienta el machete y ahí aparece la Catalina, la mujer pública del pueblo, a quien él decide perseguir.

## Escena 5

—¡Catarina! —le grita Ánimas en el magueyal.

—¡Él me va a dar dinero —responde ella— ¡Tadeo tiene dinero!

Ánimas alza la mano para golpearla, pero ella se adelanta y lo besa con fuerza, pasión y rabia, quizá, pues ella lo muerde.

—Pareces un animal en brama —dice Ánimas.

Él la sigue persiguiendo mientras ella se escapa y ríe.

—Mira —dice él —¿quieres dinero? Aquí está escondido mi dinero. ¡Repleto de dinero! nomás déjalo que empiece a jugar. El As de Oros.

Ánimas no le enseña monedas o efectivo, sino un mazo de barajas. Ella sonríe, se burla.

—Le eché harta agua bendita... ¡Cállate!, ¿lo ves?, 'tá bendito, no puede perder. Nos va a dar harto dinero. Me vas a ver con mucho dinero. Yo de Mayordomo. ¡Ánimas Trujano de Mayordomo!

Y vuelve a perseguirla.

—No corras, condenada. ¡Párate ahí! —le grita Ánimas a la Catalina, y añade luego— Te estás burlando, maldita. Desde que llegaste con Tadeo te vi.

Ánimas intenta alcanzarla, pero tropieza. Están en pleno cementerio. Él le pregunta:

—¿Crees que estoy borracho?, —y dice como para sí— ¡Borracho jijo! ¡Maldita gente! ¡Fueron a humillarme! ¡Fuiste a humillarme a mí! A mí, ¡que hijos de su!...

Ánimas ha caído encima de la tumba de su pequeño hijo recién fallecido y llora.

—Pobrecito mi angelito... en el panteón. Mi muerto... —y golpea con los puños al sepulcro.

Catalina se acerca a consolarlo, pero él, Ánimas, la agarra de una pierna, con odio, lascivamente; ella, sin embargo, le ayuda a incorporarse; entonces, se reanuda la persecución.

—¡Catalina, Catalina! —vuelve a gritar Ánimas

Ella corre, ríe y llega hasta su casita, cerrándole la puerta en las narices.

—¡Abre, abre! —le suplica gritando Ánimas.

—Si te abro, ¿qué hago con dos?, —responde ella, maliciosa, desde adentro.

—¿Cuáles dos? —pregunta inocentemente Ánimas.

—Al rato viene Tadeo, el Mayordomo —le espeta ella con sorna y ríe.

Muerto de coraje, Ánimas estrella un huacal en su puerta y se retira herido y trastabillando.

## Escena 6

Juana aparece tendida sobre su petate, sin poder dormir. A lo lejos se escuchan ladrar los perros. Llega Ánimas alcoholizado. Ella finge dormir.

—¡Cállese, perro jijo de su! —grita Ánimas mientras avienta sus huaraches, los cuales casi se estrellan en el rostro de ella. Luego, la zarandea bruscamente y le ordena:

—¡Mire a los ojos! ¡Que me mire, le digo! —y añade— ¿no se anda quejando siempre de que no le hago caso? 'pos aprovéchese 'ora que estoy de humor.

Entonces, la toma para sí, mientras los niños, a un lado, duermen en el jacal.

## Escena 7

Amanece, la cámara panea sobre el paisaje brumoso. Comienza la actividad en el caserío. Juana alimenta a la más pequeña y luego le da granos para sus aves.

—¡Ora sí, vaya a darle de comer a sus gallinas!

—¡Voy mamá! —responde la nena.

A un lado del fogón, Ánimas duerme su borrachera. Ella lo mira y toma la bolsita del dinero. La hija mediana la observa y Juana le reconviene.

—¿Qué me mira?, siga pintando sus letras.

—Sí, mama.

Juana se asegura de que Ánimas, medio dormido, no la mire. Él, aunque despierto, sigue echado y sumido en sus íntimos pensamientos mientras se acicala el vello del pecho. Ella sale del jacal, pero antes decide dejarle una monedita medio escondida para que él la encuentre.

## Escena 8

Afuera, Dorotea, la hija mayor de Ánimas y Juana, encuentra dibujada en el suelo una señal de su pretendiente, y se emociona y se persigna. *Carrizo*, un jovencito campesino de su comunidad, le chifla, y Juana se percata entonces de su presencia.

—¡Barre eso! —le ordena Juana a su hijita.

—Si ya puedo tener casorio —le dice Dorotea a su madre, adivinando sus pensamientos.

—¡Mhh...! —le contesta Juana— *Carrizo*, el que está hueco; ni trabaja ni sabe leer. Nomás está aprendiendo a tragar vino. ¡Ándele, apúrese a barrer esas hojas! —y luego añade:

—Cásate, pero con quien sepa trabajar la tierra. Y que te quiera bonito. Escoge bien.

—¿Así de bien como tú? —le revira maliciosamente Dorotea a su madre.

—¡No juzgue a su padre! —le responde ella enojada.

—¡Pedro, vámonos! —llama Juana a su hijo varón.

—¡Ya voy, mama!

—¡Apúrese a lavar la ropa de doña Hilaria!

Dorotea barre las hojas sobre del tepetate y se queda mirando con pesadumbre y congoja a *Carrizo* que se marcha sin poderle hablar.

## Escena 9

Aparece Ánimas tendido en su petate tocándose, muy ufano, durante largo rato los vellos del pecho; mientras, parece meditar algo con gran autosuficiencia. Mira maliciosamente su machete un par de veces y extiende su brazo hasta alcanzar el pomo de aguardiente; botella a la cual le quedan solo unas cuantas gotas que él bebe. Sin levantarse siquiera, nada más estirando el brazo, se arrima un plato con tortillas, chile y frijoles, y se pone a comer displicentemente. Se puede inferir que este ritual mañanero Ánimas lo practica con frecuencia.

## Escena 10

Juana va caminando con su hijo Pedro por la vereda y le comenta:

—Pastoreaba a los chivos cuando era chiquito. Así de chiquito como tú. Y él si fue a la escuela. Y luego fue el señor presidente en toditito México.

—Él sí era importante.

—Sí; le decían Benito Juárez, y era de por aquí, de Oaxaca.

En el camino encuentra a un hombre que acaba de poner un letrero en un lote que dice:

“Bendo este pedaso en 2,500 pezos”.

Y el cual es leído por Pedro, con ayuda de su madre.

—Todo este terrenote —comenta Pedro.

—Era... —dice Juana con tristeza— me lo dejó mi tata cuando se murió.

—Y... ¿por qué lo vendió mi papa?

—¡Porque le dio la gana! —responde molesta Juana. Y añade —‘Ora, ¡córrale a su trabajo!’

## Escena 11

Ánimas toma su morral, su pomo de mezcal y sus barajas. Luego se pone a buscar dinero y al hallar la moneda que le dejó Juana medio escondida se pone contento y se persigna con ella frente a la virgen de su altarcito. Agarra su maltrecho sombrero y sale corriendo hacia el pueblo, hasta llegar a la tienda “El gallo de oro”. Antes se pone a jugar con un vendedor callejero.

—’Ora va de a peso.

—¡Águila!

—¡Sol!, gana Ánimas. Insiste: —’Ora va de a dos...

—¡Águila!

—¡Sol!, ’ora va de a cuatro!

—¡Águila!

—¡Sol!, ¡’ora va de a ocho!

—¡Sol!

—¡Águila!, ’ora va de a...

—¡’Ora váyase al diablo! Yo ya no juego.

Le paga y Ánimas le agradece

—¡Gracias!

—Gracias —repite indignado el perdedor. Y Ánimas se va muy contento rumbo a la tienda.

El vendedor le dice en mexicano: *xahuistle...*

## Escena 12

Ánimas llega a la tienda y encuentra al tendero calando a los gallos de pelea.

—’Tá bien. Te lo compro. Nomás en la fiesta, en la pelea, lo amarras con navajas —le dice el tendero a un parroquiano.

—¡Buenas, Don Filemón!

—¿Qué tal, Ánimas?; ¿cuánto me vienes a regalar hoy?

—A lo mejor yo me quedo con su tienda. Hoy no puedo perder —dice Ánimas muy ufano y se persigna con las barajas; las sirve, pone el dinero en la mesa y el tendero le dice:

—Tú primero.

Ánimas saca al Rey de Copas y se siente muy feliz pues el semblante del tendero es triste. Entonces Ánimas de grita:

—’Ora lo dobla.

Pero el tendero le responde:

—¡'Ora a la calle!

Y es que su carta es mayor. Entonces Ánimas dice como para sí:

—El As de Oros. El agua se equivocó.

—¿Qué agua?

—El agua bendita... No sirve.

Ánimas se retira de la tienda cabizbajo mientras el tendero ríe, un tanto en son de burla, feliz.

Al pasar junto al vendedor callejero le dice:

—No sirve el agua bendita. Se va con el contrario. Tengo que encontrar otra magia.

### Escena 13

Pedrito llega hasta los telares, en donde están trabajando las hilanderas. Encuentra a su madre.

—Mama, mama; ahí 'tan dando trabajo en la mezcalera del español. ¡Yo me quiero ir!

—¿A quién están dando trabajo?

—¡A todos los que quieran ir, mira! —y señala a una familia que va en su carreta con ese rumbo. Luego ya de regreso, Juana y Pedrito se encuentran con Ánimas, que está tirado descansando a la sombra de un árbol.

—Ay mama, ya no quiero ir —dice Pedrito.

—Tenemos que hacerle la lucha —le responde Juana.

Juana se le acerca y le quita el sombrero del rostro solo para hallarse con su dura mirada. Entonces ella le ordena a Pedrito:

—Tráete el mezcal pa' tu papa, ¿Qué esperas?

—'Taba yo piense y piense, por una cosa que me contaron... —le dice a su marido. —Ya es hora de que tú tengas lo que quieres.

—Aquí 'stá —dice Pedrito con el mezcal en la mano.

—¡Ponlo ai! —le ordena su madre.

—Decía que... que ya es hora de que te nombren Mayordomo. Ya es hora.

Mientras Juana habla, Ánimas sigue con la cara tapada por su sombrero.

—Sí, se puede —añade— a fin de cuentas sí se puede. En la mezcalera del español, dicen... —y hace una pausa— me dijieron...

Y luego voltea para dirigirse a Pedrito:

—¿Tú nunca has visto un Mayordomo de veras, Pedrito? —le inquiera Juana a su vástago— 'pérate y verás, el Mayordomo Ánimas Trujano: ¡tu tata! —y ahora, dirigiéndose a Ánimas, que no se digna a mirarla.

—¿Y si nos vamos todos mejor? Podemos juntar centavos, luego más. Con una tienda que ábramos se junta dinero, y dinero y dinero. ¡Y ya! Te pones de Mayordomo. Mañana que nos juéramos, para estar de una vez en la mezcalera. Pa' trabajar.

Pero al escuchar esta última palabra Ánimas salta agresivamente desconcertado, como si hubiera visto a un demonio. Golpea la tierra mientras se incorpora y van llegando sus demás hijos.

—¡Vieja engañadora!, —le grita a Juana, su mujer—. No voy a hacer como tú. Yo no soy tarugo. Siempre haciéndome menos en frente de los hijos. A trabajar. Qué, ¿todavía no sabe quién es Ánimas Trujano?

Pedrito se le queda viendo y Ánimas lo reta:

—¡Qué me ve tan feo! Siempre me estás mirando así; ya sé lo que estás pensando. ¡Pa' que le hiciste eso a tu padre!—. Acto seguido, le da una bofetada a su hijo.

—¿Cómo no iba a adivinar? —dice Pedrito cuando su mamá lo reconforta—. Que quería romperle la cabeza.

—¡Cállese m' hijo! —le pide su madre. Y luego ante la mirada de Ánimas, añade: —su padre siempre tiene la razón.

—Y aunque no la tuviera, ¡qué! —termina diciendo Ánimas; y luego: —¡Mhh!... la mezcalera. Usté está enseñando a mis hijos a ser piones. ¡Enséñelos a mandar; no a obedecer a extraños! ¡Mhh! 'Tá bueno; nomás pa' demostrarles. Mañana nos vamos todos pa' la mezcalera.

—Vamos por los tiliches... —dice feliz Juana.

Y acercándose a sus tres hijitas, que aún tiemblan de miedo, Ánimas les dice:

—Su madre siempre las apapacha. ¡Yo les pego —explica— porque los quiero más!

Se meten todos al jacal y Ánimas se sienta bajo un árbol. A seguir meditando.

## Escena 14

Durante la noche Ánimas se acerca a la casa de Catalina, y a lo lejos divisa cómo está jugando coquetamente con Tadeo, pidiéndole que la bese, riendo y haciendo travesuras. Juegan. Ánimas escucha todo.

—'Tate sería Catalina, dame mi zapato.

—Total que no me alcanzas.

—Sí te alcanzo, pero dame mi zapato, no tengo ganas de jugar.  
—Dame un beso, Tadeo.  
—Sí te lo doy, pero 'tate seria, Catalina.  
—No te vayas.  
—No me voy; 'tate seria —risas— ¡ah cómo eres traviesa!  
—Dame otro beso Tadeo.  
—Te lo voy a dar pero 'tate seria, dame mi zapato... ¡dámelo, sácalo, sácalo! [risas].  
Ánimas empuña su machete y piensa en usarlo, pero rápidamente se arrepiente.

## Escena 15

Ya en la mezcalera, en plena labor, Pedrito anda acarreado a los burros mientras su padre está capando los magueyes. Por un momento se miran con cierta complicidad, y con orgullo Ánimas trata de demostrarle lo bueno que es en este oficio. Pero casi golpea sin querer a otro peón al alzar su machete.

—¿Qué te traes tú?— le reclama el trabajador— ¿qué?, ¿me vistes cara de maguey?

—¡Ey! —le grita el patrón quien, a caballo, se acerca por ahí— ¡pon más cuidado! —y refiriéndose a Ánimas se dirige a su capataz y le indica: —si no sabe hacer eso ¡qué jale burros como los chamacos!

—¡Indio zonzo! —le grita el capataz.

El dueño hace un gesto de reprobación mientras, de todo esto, es testigo Pedrito.

—Trabajaba aprisa y me regañan —se queja Ánimas.

Luego se sienta a un lado del maguey y, ante la mirada reprobatoria del capataz, Ánimas le explica:

—'Toy emparejando el tiempo que trabajé de prisa.

Pedrito lleva las pencas a la molienda y ahí se aprecia cómo Juana, su madre, está encargada de anotar el peso de los magueyes capados. Ella le sonríe al niño y él le hace una seña con un gesto para indicarle que por ahí se halla su padre, quien la mira con desdén, pues le molesta que ella trabaje en la parte alta de la báscula. Las niñas también trabajan y saludan a Pedrito y el patrón sube a la parte alta de la báscula junto a Juana que sigue anotando el peso del producto.

—Arriba o abajo eres del mismo tamaño, y yo del mío —dice Ánimas altivamente, ante la mirada de su hijo y de los demás. Ánimas se retira eno-

jado. Mientras, el patrón ordena a su hijo Belarmino que se suspenda el corte en Loma Larga. Cuando va a cumplir con esta orden, el hijo del hacendado se queda mirando a la Dorotea, que está trabajando en un tinacal enorme en el que, junto con otras chicas, pisa la melaza.

## Escena 16

Ánimas y su hijo se sientan junto a donde se está cociendo el maguey, y Ánimas le dice, por hacer plática, mientras come un poquito de la pulpa del maguey:

—Qué chistoso... que de esto tan dulcecito salga una agüita que emborracha.

—Yo no le hallo el chiste —le comenta Pedrito, ante el disgusto de Ánimas.

## Escena 17

Belarmino llega a los tinacales y les indica a las trabajadoras:

—¡Cambio de turno para pisar!

Las muchachitas bajan por la escalera y con sus túnicas completamente empapadas se pasean caminando rapidito frente al joven Belarmino. Este decide subir al tejado para mirar a las chicas bañarse en la pila a través de la palizada.

## Escena 18

—Patroncito —le preguntan a Belarmino mientras le llevan a probar una bandeja con el fermento del maguey—, ¿cómo la ve?

—Todavía no fermenta bien —responde—, ¡pásenla a esa barrica!

En tanto, Ánimas se acerca a una barrica que está destilando y decide arrimarse a su boquilla para chupar del producto. Un burro comienza a rebuznar y él le reconviene:

—¿Y a ti qué te importa?

Ánimas continúa embriagándose y no se retira cuando finalizan sus labores. Juana aprovecha para pedirle al hacendado que la cambie de posición laboral.

—¡Su merced, su merced!, quiero pedirle que me baje de la báscula.

—¿Por qué?

—Es que ahí arribota me dan mareos.

—Sería más práctico subir a tu marido... —le dice el hacendado con malicia.

—¡Sí, sí! —se emociona Juana, pensando que van a ascender laboralmente a su marido; cuando el dueño hacendado termina su frase:

—...pero a un árbol, ¡con una sogá al cuello! —se burla el cacique después.

## Escena 19

—¿'On ta mi tata? —pregunta Pedrito.

—Pos qué, ¿no andaba contigo? —dice Dorotea

—Hace muchote que no lo veo, seguro regresó.

—Pos ¡búsquelo m'hijo; usté también! —ordena Juana dirigiéndose a ambos.

Juana se queda esperando con sus dos hijitas chicas y murmura para sí, con tristeza y rabia contenida:

—Una sogá al cuello, ¡mhhh!

## Escena 20

Dorotea va en busca de su padre y se encuentra con Belarmino, quien la intercepta en su camino.

—No te vayas —le suplica él, y añade —¿Cómo te llamas?

—Mi dicen Dorotea —responde tímidamente la chica.

—No eres fea —le dice Belarmino y la besa—. ¿Te gustó? —le pregunta.

—Creo que sí —responde ella, y lo besa.

Se observa, en un primer plano de la cámara, la mano de la chica, que al ser enfocada por la lente se crispa y se agarra su propia túnica. También se aprecia, luego, la mano de él acariciándola.

En tanto, aparece en escena el hacendado; anda en la búsqueda de su hijo; pero en su lugar, encuentra tirado y borracho, bajo el barril del mezcal destilado, a Ánimas Trujano.

## Escena 21

Mientras Ánimas está roncando borracho bajo un barril de mezcal, el hacendado latifundista lo despierta de una patada.

—¡Eh, tú; holgazán!

—Con que me anda espiando —dice Ánimas ladinamente.

—¡Levántate, cínico borracho!

—No es borrachera; es purita insolación.

—Pues lárgate a refrescarla a tu casa.

—Yo no busco pleito, nomás vine a descansar. Pero si me quieres correr, ¡córreme!

—Si no fuera por la mujer que tienes...

—Mi mujer...

—Pos córreme si quieres, no te voy a rogar, ¡córreme!, ¡ya me corristes!

—No te estaba corriendo, pero ahora sí te corro. Ya te corrí. ¡Vamos, recoge todas tus hilachas y lárgate!

—Mi mujer —murmura de nuevo, molesto, Ánimas; y se retira.

## Escena 22

Mientras se está yendo, Ánimas se encuentra de pronto con Belarmino encima de su hija:

—¡Dorotea!

Ánimas toma un trinche para vengar el agravio. Hiere a Belarmino y también a un peón que llega al oír los gritos. Después acude presuroso el hacendado que busca a su hijo.

—¡Mal hija, mal hija! —grita Ánimas— ¡Desgraciado! —le dice a Belarmino— ¡Lo mismo su padre, lo mismo su hijo!

## Escena 23

Juana espera echada al pie de una puerta la salida del patrón.

—¡Su merced, su merced!, ya que salvó a su hijo, ora salve a mi hombre.

Firme aquí su perdón, su merced.

—Deja que se pudra en la cárcel este indio loco —le responde el español— ¡Ay, ay, ay, pero qué bruta eres! ¿No comprendes que así te sacudes un mal vicio de encima?

—Firme aquí lo perdona, su merced...

—Quiso matar a mi hijo, ¿cómo quieres que lo perdone?...

—Sí, su merced; no lo perdone; pero firme aquí que me lo perdona. Mire, estos son ellos y me lo perdonan a mi Ánimas porque tienen buen corazón. El tuyo debe ser más bueno, más mejor.

—¡Mmhh! —asiente el hacendado burlón— india ladina —y la arremeda— “firme aquí que me lo perdona, su mercé”. Ojalá no te arrepientas de abrirle la jaula a esa fiera.

Finalmente el hombre asiente y le firma el perdón. Ánimas ya está encerrado; se escucha la voz del ministerio público.

—Con estas firmas, la condena será menor: un año de cárcel.

Ánimas lo escucha y grita:

—¿Un año?, ¡no señor, no señor!

—¿Por qué un año, señor; si nadie lo acusa? —intercede Juana.

—¿Por qué, por qué, por qué? —grita Ánimas.

—Porque cometió un delito, que se persigue de oficio; ahora que, con mil quinientos pesos, puede salir bajo fianza.

—¿Y qué es eso, señor justicia? —pregunta inocente Juana.

—Fianza es... mmhhh... o sea... hmmm...; mil quinientos pesos.

—Es mucho.

—¡Mucho, mucho, mucho! —grita Ánimas tras de las rejas.

—¿No podría ser menos, señor justicia?

—Mil quinientos pesos —repite el juez.

Juana se acerca a las rejas y le pasa un sarape y viandas a su marido; él le dice que no llore.

Ella le acerca la imagen de un santo y ceras.

—El santito preso... ¡préndele estas velas!

—¿'ÓN 'tá el trago? —pregunta Ánimas preocupado.

—Se me estaba olvidando —responde ella y le entrega un pomo de mezcal.

—¡Qué casualidad!, te olvidabas de lo más principal.

—Ya me voy. —Se despide Juana y le besa la mano, misma que él se limpia, como si ella lo hubiera ensuciado. Entonces de pronto repara en que está encerrado y corre a gritarle por entre las rejas que dan a la calle, mientras se ve su mano haciendo señas por entre el hueco de la ventana.

—¡Juana, Juana: no te hagas desolvidada de tu marido!

## Escena 24

Aparecen Juana, Pedrito, Dorotea y las demás niñas trabajando arduamente para juntar dinero. Todos los días lo van guardando mientras ella hace las cuentas en su libretita. *Carrizo* pasa junto al puesto que tiene Dorotea y la mira con cierto desprecio, al verla embarazada. Ella lo mira con tristeza y vergüenza.

## Escena 25

—Ánimas prende velas y le reza a la imagen del santito que ha colgado en su celda.

Otro preso es llamado a las rejas, y al paso le dice:

—¿Ya lo oíste?, me voy de esta cochina cárcel. Mi piedrita fue más milagrosa que tu santito. Esta piedrita suelta tiene mucho poder.

—¿Me la prestas? —le suplica Ánimas.

—Ansina de balde no. A que no me das tu cobija.

Ánimas le entrega su cobija a cambio de la piedrita.

—'Ora sí —le dice el timador— ¡rézale! y prontito te vas pa' fuera.

Ánimas se emociona con su piedra imantada y decide deshacerse de la imagen del santito para poner en su lugar a la piedra y entonces rezarle devotamente.

## Escena 26

*Carrizo* se aparece en el puesto de Dorotea y se acerca al niño, tan solo para comparar que sus rasgos y el color de su cabello son distintos de los suyos y que el color de su piel es muy blanco en comparación. Se va. Entonces se aparece Catalina.

—'Tá rebonito tu gachupincito. ¿Ya lo vide tu tata? —Catalina ríe socarronamente y luego se acerca al bebé— tu abuelito mismo se va a poner recontento cuando te conozca, y hasta un premio le va a dar a tu mama cuando vea que saliste blanco, blanco; reteblanco.

—Si tú pudieras tener uno —interviene Juana— te saldría de toditos colores. Dorotea mira a su madre y asiente.

## Escena 27

Juana sigue ahorrando dinero y haciendo cuentas, feliz. Dorotea decide irse con *Carrizo* y dejar al niño bastardo con Juana. Se arrepiente, se lo quiere llevar, pero su madre la detiene.

—No m'hija. Él tiene razón. Donde van, nadie va a creer que sea hijo de él. Finalmente se marcha sola, con *Carrizo*, pero sin su pequeño hijito.

## Escena 28

—Mil quinientos pesos —dice Juana muy orgullosa cuando cuenta sus ahorros en frente de los niños.

Sale corriendo a pagar la fianza pero, al pasar por el terreno en venta, se da cuenta de que le han bajado el precio, “de dos mil quinientos a dos mil (lo menos)”. Lo duda bastante, pero al final se da cuenta de que es una oportunidad.

Seguramente la mujer ha comprado el predio, pues está feliz y cantando junto a Pedrito; hasta que al poco tiempo finalmente llega solo a casa para encontrar libre a su marido, quien la recibe a golpes.

—¡Desgraciada!, preferistes un mugroso cacho de tierra más que al marido.

—Te faltaba un mes nada más —le explica Juana mientras suplica— quería pa' ti la tierrita.

—¡Cállese el hocico! —y mostrándole una bolsa con el dinero que seguramente recuperó del pago del terreno, añade:

—Ahí 'stá su tierra. Mire aquí está su odio pa' mí, y como es mío, ¡cargo con él!

## Escena 29

Ánimas llega de noche a donde Catalina, la despierta y le muestra la bolsa con dinero:

—¡Harto dinero!

—'Ora sí; la Catalina es nomás pa' ti —le dice ella, entregada y feliz.

—'Ora sí... ¡pos 'ora no! Nomás te lo traje pa' que lo olieras.

Ánimas ríe burlonamente y se retira, pero Catalina le dice:

—¡Qué lástima!, Tadeo se hubiera muerto del berrinche.

—¿Qué?, ¿todavía andas con ése?

—Si tú no quieres, no —y luego le dice coqueta— tengo harta comezón en la espalda.

—'Pos ráscate sola.

—Me gustan más tus uñas.

—Ti voy a rascar, —le anuncia Ánimas— ¡ti voy a rascar! —dice refiriéndose a la espalda de Catalina, y lo hace con odio.

Primero la hiere y, finalmente, la acaricia y la posee.

### Escena 30

Catalina y Ánimas se placean por el pueblo; llegan abrazados y besándose hasta donde se lleva a cabo el baile. Ejecutan juntos una danza al centro de la muchedumbre. Luego, acuden al palenque y, en lo que hacen fila para entrar, Catalina llega a mirar a los pajaritos entrenados para mover su piquito y entregar papelitos con “la suerte” escrita. El pajarero le habla a su animalito:

—Muy bien, muy bien, mi Pepito. 'Ora vamos a llamar a la gente a misa. Órale, toque la campanita; eso, así. Muy bien mi Pepito; otra vez... muy bien —y el pajarito toca la campana—. Y como hace calorcito 'ora vamos a bañar a bebé —y el pajarito mete a un muñeco en un recipiente— ¡Eso es mi Pepito, eso es! —Y luego le dice— Usté que es buen artillero, hágale a este canijo un agujero —y el pajarito dispara un cañoncito de juguete—.

—A usté, señorita, ¿quiere que el Pepito le adivine la suerte?

—¡Ya vámonos! —interrumpe Ánimas primero y le urge a Catalina después.

—'Pérate —le pide ella.

—Y al señor también... A ver, Pepito: esta niña y el señor quieren saber su destino. Ponte ya y escoge bien para indicarles el buen camino. A la señorita primero y al caballero después. Tenga usted, señorita —y le extiende un papelito—. Tenga usté señor caballero... Ándepe Pepito, ya métase pa' dentro. —Ánimas le pasa el papelito de ella al pajarero y se excusa:

—¡Léelo tú!, yo no traje mis anteojos —pasa el papelito al pajarero, evidentemente, Ánimas no sabe leer.

—“Como hembra, eres una gran mujer. Y tú sí sabes querer; los hombres te seguirán y hasta por ti morirán”. Servida señorita.

—Para usté caballero: “en juegos y en amores eres tú de los mejores. Tienes que probar tu suerte, aunque trates de esconderte”.

—¿No oyiste? —pregunta emocionado Ánimas a Catalina—: ¡hoy mismo seremos ricos!

—Tu animalito merece más —dice Ánimas al darle una pequeña propina al pajarero mientras se encaminan a la plaza de gallos, al palenque.

### Escena 31

Pelea de gallos.

—¡Perdió! —dice el gallero señalando a un gallo herido, y añade: —¡ganó el colorado!

La gente grita emocionada. Comienzan a pagar a los ganadores y a cobrar a los perdedores. No falta quien se quiera escapar del palenque cuya puerta se halla custodiada.

—¡Pérese! —le dice el guardián a un hombrecito que se quiere escapar —¿a dónde va? —El hombrecito se quiere ir pero el portero le repite: —¡pérese!...

—¡Atención, señores!: ¿ya están cobrados y pagados? ¿Todos conformes? —pregunta el gallero que anuncia.

—¡Sí! —contesta el público.

—¿No hay más reclamos?

—¡No! —contesta el público.

—Y, dirigiéndose al portero, el hombre indica: —¡Abran la puerta!

—'Ora sí, murmura el portero.

Catalina está sentada; se incorpora y le pide a Ánimas:

—'Ora sí... ¡juímonos!

—¡No! —le responde Ánimas— me falta el último golpe —Y permanece sentado.

El tendero le paga a Ánimas y al mismo tiempo le dice:

—Nunca soñaste en tu vida tener tanto dinero en las manos.

—¡Sí —responde Ánimas— lo soñé!

Los galleros pesan a las siguientes aves que pelearán:

—¡Dos doscientos! —anuncia su peso el gallero.

—¡Silencio, señores! —grita el anunciador, y añade— ¡Última pelea de compromiso!: ¡El giro de Tlacolula contra el colorado de Juchitán! ¡Hagan sus apuestas!

—¡Todito contra su gallo! —le dice Ánimas al tendero mostrándole su fajo de billetes.

—No, Ánimas, yo sí soy jugador y sé cuándo debo pararle. Hoy es tu día.  
—¡No sea coyón; no se me raje 'óra! —inrepa Ánimas a su contrincante.  
—No, no me gusta mi tienda para ti —El tendero se retira, pero aparece Tadeo, quien lo reta:  
—¡Ánimas, yo agarro esa apuesta! ¡Yo, el giro!  
Ánimas acepta y le dice:  
—Un día me quitastes una mujer. 'Ora yo la traigo. Entonces eras Mayordomo. 'Ora yo voy a ser. ¡Y con tu dinero!  
—Tú nunca serás Mayordomo. Pa' la apuesta —dice y juega su dinero.

### Escena 32

—¡Se abren las puertas! ¡No más apuestas! —dice el anunciador— ¡suelten los gallos!  
—¡Ahí va el colorado! —dice Ánimas, y agarra un crucifijo— ¡Por si falla el pajarito!, —y se pone a rezar—; ¡ahí va el colorado! —repite con emoción dos veces. Pero el colorado pierde.  
—¡Eres peor que burro! —le grita molesta Catalina—, ¡te dije que nos fuéramos!  
—¡Gana el giro; pierde el colorado! —anuncia el gritón.  
Ánimas se da cuenta de su error y de que ni el pajarito ni el crucifijo lo ayudaron. Entonces corre a ver al gallo, lo toma entre sus manos y lo huele:  
—No está cloroformado —le dice un gallero— la pelea fue derecha.  
Ánimas se da cuenta de que se ha quedado solo y grita:  
—¡Catalina, Catalina!  
Entonces Ánimas azota al pobre gallo muerto contra el suelo y sale corriendo para atrapar al pajarito que lee la suerte.  
—¡Qué te traes! Trailo pa' cá; ¡dámelo! —le grita el pajarero.  
—¡Ya te lo pagué! —le responde Ánimas mientras se lleva al animalito.  
—¡Maldito! —le increpa sin lograr detenerlo.  
Ánimas sale corriendo después de secuestrar al animalito y luego se detiene para darle un trago a su botella de mezcal. Tiene al canario Pepito en una mano y le grita:  
—¡Maldito!, 'ora yo te voy a decir tu suerte, ¡y sin mentiras, como tú! O quieres que mejor te tuerza el pescuezo... o ¿quieres volar?... ¿quieres?... ¿quieres volar?... ¡pollo 'jijo!... ¡tú sí te topastes con la mala suerte!  
Pero desiste y se desploma.

—No te creas: Ánimas Trujano no le hace mal a naiden... Pero todos lo desprecian. Naiden me quere... Ni mi hijo me quiere... ¡ni mi hijo! —y se pone a llorar.

—Si Dios sabe que soy bueno, ¡por qué no quere que mis gallos ganen! ¡Por qué hace siempre que pierda!, ¡qué pierda! ¿Qué pasa conmigo?, ¿qué pasa con todos? Pero Ánimas es bueno y no quiere mal pa' ti —le dice al pajarito— ¡Vete! —y lo suelta, pero, al hacerlo, se da cuenta de que le ha quitado la vida. Ánimas comienza a sollozar y dice:

—¡Dios hace siempre lo que yo no quiero! —y, desesperado, grita— ¡Yo ya me estoy cansando de Dios!

### Escena 33

Ánimas aparece en una hacienda en ruinas y comienza a invocar al maligno:

—Ven diablo. ¡Yo quiero hablar contigo! ¡Ven, yo quiero vivir!, ¡ven diablo, demonio! Si lo importante es mi alma... ¡yo te la vendo mi alma!

### Escena 34

Ánimas decide quitarse su crucifijo y esconderlo debajo de una piedra para poder invocar al maligno sin testigos.

—¡Señor de los infiernos, tú sí a fuerza me tienes que ayudar! ¡Ven, quiero ser Mayordomo! ¡Llévate mi alma! ¡Llévate mi alma!

Aparece el brujo-curandero:

—No se llama al malo en este santo lugar.

—Hasta el diablo me desprecia.

—En noches como esta —dice el brujo—, entre las cruces del camposanto, el gallo de oro canta tres veces. El que oye tiene que correr alueguito pa' su casa. Porque un enviado del gallo le va a llevar mucho dinero. No te engaña... si no resulta la brujería no me la pagas. Nomascito le ofriendas al gallo... seis gallinas... Si te hace el canto las dejas, si no, no. Tiene que ser por lo mismo, a las doce, en el camposanto. Entre las cruces.

Ánimas recoge su crucifijo y se va.

### Escena 35

Aparece Ánimas en el cementerio, a la medianoche, con su ofrenda de gallinas.

Escucha el canto del gallo tres veces y corre para su casa, dejando las gallinas como ofrenda.

Por supuesto, el brujo taimado llega a recoger las gallinitas:

—¡Eh!, están gorditas —dice el pérfido brujo con malicia y lleno de contento.

### Escena 36

Medio dormida, meciendo a su nieto junto a una gallina, Juana espera la llegada de Ánimas.

—¿No me han buscado?

—Naiden vino.

—Ya no dilata... —y sonrío.

—Mi cantó el gallo de oro..., ¡tres veces! —dice feliz— Me va a mandar mucho dinero. Me lo dijo el brujo. Y un gallo me cantó —le dice Ánimas a su hijo— ¡Cerquita! casi le sentí las plumas —y volteando a ver a su mujer—. No crees, ¿verdad?

—Si tú quieres que crea, creo —responde ella.

—'Ora sí, Ánimas será rico —se dice a sí mismo hablándose en tercera persona.

—¿Y qué vas a hacer con tanto dinero?

—Tú ya sabes, te voy a mercar todita la tierra que era tuya. Y los hijos irán a la escuela, hasta el pueblo grande.

Pedrito le guiña un ojo a la madre, sabedor de que solo son sueños, mentiras y desvaríos de su ebrio padre.

—Se está dilatando el enviado del gallo. ¡Hum!

### Escena 37

Ya es el día siguiente; comienza la ordeña y la mujer entra al jacalito.

—Algo le pasó. Algo le pasó al enviado —dice Ánimas con desasosiego—. ¡Un gallo me cantó!

—Yo que tú ya no lo espero. Vide al brujo en el mercado, 'taba vendiendo gallinas, mismas que me robaron anoche —dice su esposa Juana, desconsolada.

—No te creo —dice Ánimas— ¡no te creo!  
—Tu Juana nunca dice mentiras —replica ella.

En eso, grita su hijo Pedrito:

—¡Tata, ahí te buscan!

—¿Qué?

Se trata del cacique gachupín, el padre de Belarmino, poseedor de las tierras y de la mezcalera. Ánimas corre a tomar su machete. Pero el hacendado le dice:

—Vengo en son de paz.

—¿A qué? —pregunta Ánimas, desconfiado.

—A traerte mucho dinero —le responde el cacique.

—¡Ah!, ¿te mandó el gallo de oro?

—Mira —le dice el hacendado blandiendo los billetes en su mano—, puros de a cien.

—¡Ahhh! —suspira Ánimas embelesado.

—Después de que me entregues a mi nieto.

El hacendado se acerca a las pequeñas hijitas de Animas y Juana, que permanecen como testigos mudos.

—Mira a tus hijos —le dice a Juana y en seguida le pregunta—, ¿también quieres que tu nieto viva así?, ¿quieres que tenga el ejemplo de este granuja? —la reconviene luego, refiriéndose a Ánimas, y continúa—: ¿Irresponsable, analfabeto, flojo, mantenido? Un jugador. Un borracho que no respeta a nadie y a quien nadie quiere. Un bruto con instintos asesinos que quiso hacer picadillo a mi hijo. ¿Quieres que tu nieto sea así?

—¡Eso! —interviene Ánimas preguntándole cínicamente a su mujer— ¿quieres que el niño sea como yo?

—Piénsalo, consulta con tu petate...

El hacendado está a punto de irse. Ánimas trata de impedirselo con un machete.

—¡Espérese! —dice Juana resignada—, si lo pienso, no se lo doy. Sí, quero que se lo lleve. Y le entregan el niño al hacendado quien, por fin, se lo lleva.

## Escena 38

Las nenitas y todos acompañan al hacendado a su carreta. Con ropita, para despedir al niño.

—Espero que sepas hacer buen uso del dinero— dice el hombre.

—Yo sé bien qué hacer. ¡Ánimas Trujano va a tener venganza!

Antes de partir, Juana le ofrece a la nodriza una mamila, pero ella la desprecia y le muestra los senos con que alimenta al bebé. Al irse, la cámara se abre y aparece la cuna vacía.

### Escena 39

Ánimas está ya en la iglesia, a punto de ser declarado Mayordomo. El cura le entrega una vela adornada, símbolo de su mayordomía y él alza los brazos con orgullo. En la siguiente toma, Juana le sostiene un espejo para que se acicale mientras fuma un puro (símbolo también de poder), aunque él tose por su impericia como fumador. Ánimas está bien vestido y hasta se prueba dos sombreros nuevos. Luego de mirarse por largo rato al espejo se retira; antes, su mujer le entrega dos morralitos con dinero.

—Los centavos chicos y los centavos grandes —le dice.

—Papa, papa —grita una de sus hijitas— ahí vienen todos los que fueron mayordomos.

Como sigue tosiendo, Juana le dice con un gesto que tire el puro:

—Noooo —le suplica ella.

—¿Qué pasó, mama?, ¿ya pediste permiso? —pregunta el niño.

—¿Y qué vas a hacer hasta San Pablo? —inquire Ánimas a Pedrito cuando sabe que se marcha.

—Quiere ser pastorcito —tercia Juana.

—Mesmamente como don Benito Juárez —añade Pedrito.

—¡Ahhh!, ¿pa' ser presidente? —pregunta Ánimas—¡Ta güeno!, pa' mandar mucho.

—¡No, pa' ser como él!

—Me cuadra que piques alto. ¡Sígale soñando!, manque le digan que está loco. Y un día será presidente. Ansina como su padre es Mayordomo.

—Ya le digo, mama. Qué pronto se le olvidó lo que me prometió. Tata no es güeno —le dice Pedrito a su madre, pues su papá había prometido apoyarlo antes que gastar su dinero para ser Mayordomo.

—No diga eso —lo disculpa Juana.

Aparecen cuatro exmayordomos.

—Venimos a saludarte, Señor Mayordomo. Traemos cooperación pa' tu fiesta —dice Tadeo.

—Mezcal.

—Guajolotes.

—Borregos.

—Y hartos cuetes.

—¡Pelen ojo! —les espeta Ánimas a los exmayordomos, enseñándoles su dinero—. No necesito favores de naiden. Y menos de los que me hacían chiquito.

—'Tamos siguiendo la costumbre. Si la rompes, serás el primero.

—¡Eso quero ser!, el primero. El más mejor. Váyanse pa'l pueblo. Ya ordenaré lo que haiga que ordenar.

Los exmayordomos se retiran indignados.

—¡Tadeo! —grita Ánimas— No me has dicho si te gusta mi traje. ¿No decías que yo nunca sería Mayordomo?

—Muy bonito, pero a ti nunca te van a ver en él.

—Solo que no tuvieran ojos— le revira Ánimas.

Tadeo le dice, al retirarse, al compadre Goyo:

—Y, ¡justé tiene la culpa!

—¿Yo?, si el señor cura dijo que nadie era malo siempre. Que por eso lo nombraba Mayordomo para ver si se le quitaba lo loco y lo guerroso. ¡Eso dijo!... y a ver si se le quita. 'Óra que puede mandar deveras.

—Pues no se le quita; el señor cura le jerró —concluye Tadeo.

—¿Como le iba a jerrar?

—Cómo que no. Si también es hombre de veras...

—Seguro le jerró —tercia otro hombre.

—Te digo que no. Es un señor cura —y se retiran.

Ánimas regresa con su familia y les dice:

—Voy a ordenar lo que ningún Mayordomo ha ordenado. Ni siquiera los más grandes —Y, mirando a su hijo— ¡Sígame m'hijo, pa'que aprenda!

## Escena 40

—¿Tocar toditas las campanas, largo y fuerte?

—En cuantito se meta el sol —ordena Ánimas.

—¿Por qué quiere alborotar al pueblo? —pregunta el campanero.

—No ti importa —responde Ánimas entregándole más dinero—, ¡tú li tocas!

—Pero a la mejor el señor curita al irse de aquí a la mejor ni me paga; a la mejor ya ni encuentro trabajo.

—Tú li tocas —y le entrega más dinero.  
—A lo mejor, ¡qué me importa lo que me pase!  
—Ya lo sabes —le dice a otro campanero—, tocas fuerte y largo.  
—Cuantito se meta el sol —y le entrega monedas y billetes a todos los campaneros.

## Escena 41

Ánimas sale con el cura de la iglesia vestido ya como Mayordomo.

Al momento, un hombre del pueblo le ofrece una botella de mezcal. Ánimas le dice:

—Antes, empinaba el codo para soñar todo esto. Así merito lo divisaba roncando en mi petate. Pero 'ora estoy bien despierto, y no necesito trago —y le regresa la botella al hombre, sin beber de ella.

—El pobre de Ánimas Trujano se murió. 'Óra está naciendo el Señor Mayordomo —dice muy orondo.

En ese momento, se cruzan las dos mujeres: Juana y Catalina. Se miran con coraje y altivez.

## Escena 42

Ánimas se pasea con su vela ceremonial frente a los demás exmayordomos. Comienza la ceremonia con la música; él desfila muy satisfecho junto a Juana, su mujer.

Empiezan a tronarse los cohetes y a marchar el desfile ceremonial. Todo el pueblo participa; pero no le aplauden a él, sino a los viejos mayordomos que desfilan a sus espaldas.

—Juana, naiden me mira a mí —apunta Ánimas muy preocupado.

Al final, unos niños sí le aplauden:

—¡Viva el Sr. Mayordomo, viva el Sr. Mayordomo!

—¡Viva mi papa! —se trata de unos niños a quien Pedrito les ha dado unas monedas para que aplaudan al paso de su padre.

## Escena 43

Mientras camina entre la multitud, ya vestido como Mayordomo, Ánimas escucha a una mujer que se pitorrea a su paso:

—'Ora vendió un nieto. Pa'l otro año vende un hijo.

Y explotan las carcajadas de burla.

Se escuchan los cohetes y los niños danzan junto al árbol del Tule. Se reparten el mezcal y las viandas. Por un momento todo es alegría. Ánimas se acerca y acaricia a su hijo. Pero un momento después un chiquillo se le arrima a Pedrito con una botella de mezcal.

—¡Miren! —les dice—, 'ámonos —y se lo lleva a beber.

Pero el hijo de Ánimas no los sigue. Se cruzan las miradas entre Ánimas, su hijo, Juana y el compadre. Dos hombres se le acercan.

—Ánimas, dame más dinero pa'l mezcal.

—Y pa' cuetes, Ánimas.

—¡Tienes que decirme Señor Mayordomo! —lo reprende.

—Ta' bien, Señor Mayordomo.

Finalmente, muy contrariado, les da el dinero. Juana y el compadre lo están mirando y ella le suplica a Goyo:

—Habla con él, compadre.

Al acercársele, Ánimas, triste, le dice:

—Compadre, siento que la gente me ha manejado.

—No, compadre, el no querer no es odiar.

—Pero a un Mayordomo tienen que quererlo.

—Eso; si no, no es Mayordomo.

—Buenas tardes, Señor Mayordomo. —Interviene la Catalina.

—¿Vinistes a pedirme perdón? —pregunta Ánimas.

—Solo vine a decirte que me largo de aquí; fui rebruta dejándote.

—El agua puerca no quita la sed —apunta el compadre.

—Pero si quieres que me quede, me quedo.

—Los burros del mismo pelo, siempre andan trotando juntos —añade Goyo.

Ánimas hace caso omiso de la Catalina y se queda pensativo mientras ella se retira.

—Pienso, pienso y no le jallo —dice Ánimas como para sí.

—Pa' que lo entienda: usté mesmo tiene que encontrarlo —le dice el compadre Goyo.

Ánimas se retira y entonces Pedrito le pregunta a su padrino:

—¿Qué busca mi tata?

—Busca... a Ánimas Trujano.

## Escena 44

Siguen la procesión ritual y la fiesta donde todo el pueblo está presente.

Ánimas está solo entre la multitud y ya está con su botella de mezcal.

Se escuchan los murmullos de la gente.

Juana lo sigue a distancia con la mirada.

Él se pasea entre el pueblo mientras sigue tomando. Su compadre lo halla y le pregunta:

—¿Ya encontró lo que buscaba?

Pero Ánimas niega con la cabeza; y pregunta:

—¿Cómo se hace grande un hombre?

—Dando cosas buenas —le responde el compadre.

—Si es bueno todito esto. ¡Me costó mucho dinero!

—Asté quiere marcar respeto, y eso no se puede.

—¿Por qué no?; si 'óra soy grande.

—¿Asté?... siempre ha sido chaparro por dentro.

En ese momento se oyen los gritos de su Pedrito quien llega borrachito diciendo:

—Miren, miren, ya mero soy hombre: ya me creció el pelote —y enseña su pecho mientras echa otro trago de mezcal. Juana se le acerca y le tira la botella de un manotazo.

—¿Tú también?, ¿qué dejas para cuando de veras seas hombre?, —y lo derriba sobre el suelo. Luego lo consuela— Eres mi cielo. Júreme que ya no lo vuelve a hacer.

—Tá' güeno mama, no lo vuelvo a beber.

Ánimas se acerca muy contrariado.

## Escena 45

—Ándele —grita Ánimas— él tiene la culpa: Ánimas Trujano siempre es culpable de todo lo malo. Pero óyeme bien. ¡Óiganlo todos! —grita dirigiéndose a la multitud— ¡Óiganlo todos! ¡Se jambaron mi comida, se tragaron mi mezcal, se bailaron con mi música! y 'ora me desprecian peor que a un zorrillo que apesta!, pero 'ora ¡tragan mierda!, porque Ánimas Trujano ya no va a seguir desperdiciando su dinero—. Acto seguido, avienta su bastón de mando y se retira mientras la gente consternada comienza a hacer lo mismo.

## Escena 46

Catalina se le acerca. Ánimas está agachado y deshecho emocionalmente. Ella le dice:

—A ti naidien te quiere. ¡Vámonos lejos!

Y se van, pero entonces Juana le grita:

—¡Ánimas! —y se les acerca.

En ese momento le clava un cuchillo a su rival. Se escuchan los murmullos de la gente asustada:

—¡Juana hirió a la Catalina!

—Sí, ojalá y se muera.

—Ojalá y se muera —repiten.

Juana tira el arma al suelo y queda en estado de *shock*.

## Escena 47

Se sigue escuchando el murmurar de la gente.

—¡Qué bueno que la mataron!

—¡Sí, qué bueno!

Entonces, Ánimas le pregunta a Juana:

—¿Por qué lo hicistes?

—Pa' que ya te quedaras con nosotros —le responde ella— pero 'óra ¡lárgate!, no te necesitamos más ¡Mala alma!

Y la gente:

—¡Llévense a Juana!

—¡No, mejor que se esconda!

—¿Y sus hijos?

—Sí, de veras... ¿sus hijos?

—Vamos enterrando a la Catalina.

Entonces su comadre le dice a Juana:

—Por sus criaturas ni se apure, comadre. Yo le recojo a las chiquitas. Y no ha de faltar pa' nosotros.

Y la gente sigue.

—Yo pongo a trabajar al mayorcito allí conmigo.

—Yo me quedo con una de las niñas.

—Si quieres yo me quedo con la otra.

## Escena 48

En eso, se comienzan a escuchar las campanadas.

—Esas campanas son pa'l Señor Mayordomo —señala Ánimas— Y el Señor Mayordomo manda aquí. Y él dice que Ánimas Trujano mató a esa mujer. ¡Compadre, entrégume a la justicia!

Un hombre interviene:

—¡Fantoche, hasta en eso quieres ser el principal!

Y la gente del pueblo:

—¡Lárguese del pueblo!

Proceden entonces a quererlo linchar, pero el propio Tadeo lo defiende y luego lo confronta.

—¡Cállense!, mira lo que te sacas —apremia a Ánimas— ¿Quién cree de veras que te echas la culpa? Lo menos sería dejar que toda esta gente te golpeará hasta matarte.

—¡Déjalos entonces; qué te importa! —le revira Ánimas.

—A lo mejor y sí te creo. Pero, ¿qué va a pasar si te arrepientes? ¿Todos vamos a mentir de balde a la justicia?

—¡Tonto! Cuando me arrepienta ya no habrá remedio.

Tadeo se acerca a los otros exmayordomos:

—¿Que piensan ustedes, señores mayordomos?

—¿Usted, qué dice?

—Vamos a votar.

—Apúrense para decidir —les grita Ánimas.

—La culpa que te echas —le dice Tadeo— es pa' toda la vida.

Ánimas asiente y le dice a Juana:

—Vete a tu casa. Vete con tus hijos —Y le entrega sus morralitos con dinero.

—Cuando usted ordene, compadre —le dice Goyo y se lo lleva.

—¡Tata, tata! —le grita el Pedrito— Yo quiero ir contigo.

—¡Usted se queda! Se porta bien.

Ánimas se va, corriendo, camino a entregarse y a la prisión.

—¡Espéreme compadre!, por Dios —le suplica Goyo.

—Déjeme llegar —le suplica Ánimas a su compadre—. Usted no sabe lo que es la cárcel. No quero arrepentirme.

FIN

## Anexo II - Filmografía

### *Ánimas Trujano (el hombre importante)*

**Director:** Ismael Rodríguez

**Escritores:** Rogelio Barriga Rivas (de la novela *La Mayordomía*) e Ismael Rodríguez (adaptación).

**Reparto:** Toshiro Mifune (Ánimas Trujano), Columba Domínguez (Juana), Flor Silvestre (Catalina), Luis Aguilar (Tadeo), Pepito Romay (Pedrito), Titina Romay (Dorotea), José Chávez Trowe (el Brujo), Luis Aragón (el Tendero), Magda Monzón (la Comadre), Amado Zumaya (el Compadre Goyo), Jaime J. Pons (el “Carrizo”), Eduardo Fajardo (el Español), Juan Carlos Pulido (Belarmino), David Reinoso (el Gritón) y Narciso Busquets (voz de Toshiro Mifune).

**Guion:** Ricardo Garibay, Vicente Oroná Jr. e Ismael Rodríguez.

**Fecha de Estreno:** 10 de enero de 1962 (México).

**Duración:** México: 104 min | Estados Unidos: 100 min.

**País:** México.

**Idioma:** español.

**Color:** blanco y negro.

**Sonido:** mono.

**Locaciones:** Cuilapan de Guerrero, El Tule, Loma Larga, Monte Albán, Tlacolula, Xoxocotlán, Zaachila; Oaxaca, México.

**Producción:** Pascual Aragonés (productor ejecutivo), Ismael Rodríguez (productor).

**Fotografía:** Gabriel Figueroa.

**Música:** Raúl Lavista.

**Montaje:** Jorge Bustos.

**Casting:** Joaquín Garrido.

**Diseño de Producción:** Edward Fitzgerald.

**Decoración escénica:** Pablo Galván.

**Diseño de vestuario:** Luis Márquez, Bertha Mendoza López y Consuelo Mújica.

**Maquillaje:** A. Meyer.

**Peinado:** Esperanza Gómez y Carmen Marín.

**Asistente de Producción:** Alberto A. Ferrer y Pedro Escobedo.

**Asistente de Dirección:** Mario Llorca.  
**Sonido:** Roberto Camacho y José García.  
**Regrabación:** Enrique Rodríguez.  
**Editor de diálogos:** Manuel Topete.  
**Efectos especiales:** Jorge Benavides.  
**Cámara:** Manuel González.  
**Iluminación:** Daniel López.  
**Asistente de edición:** Eufemio Rivera.  
**Editor musical:** Enrique Rodríguez.  
**Directora de coros:** María del Carmen Sordo Sodi.  
**Supervisor del guion:** Manuel Alcayde.  
**Supervisora de vestuario:** Consuelo Mújica.  
**Títulos:** Nicolás Rueda Jr.  
**Delegado:** Raúl G. Manjarrez.  
**Intérprete traductor:** Luis Kasuga.

### *Allá en el rancho grande*

**Director:** Fernando de Fuentes.  
**Guion:** Luz Guzmán de Arellano y Antonio Guzmán de Aguilera.  
**Reparto:** Tito Guízar (José Francisco Ruelas), Esther Fernández (Crucita), René Cardona (Felipe), Lorenzo Barcelata (Martín), Emma Roldán (Ángela), Carlos López “Chaflán” (Florentino), Margarita Cortés (Eulalia), Dolores Camarillo (Marcelina), Emilio Fernández (bailarín) y Trío Tariácuri (Los Tariácuri).  
**Fecha de estreno:** 1936.  
**Duración:** 96 min.  
**País:** México.  
**Idioma:** español.  
**Color:** blanco y negro.  
**Sonido:** B. J. Kroger.  
**Producción:** Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes.  
**Fotografía:** Gabriel Figueroa.  
**Música:** Lorenzo Barcelata.  
**Edición:** Fernando de Fuentes.  
**Maquillaje:** Dolores Camarillo.  
**Arte:** Jorge Fernández.

## ***Campeón sin corona***

**Director:** Alejandro Galindo.

**Escritores:** Alejandro Galindo (argumento), Gabriel Ramírez Osante (adaptación).

**Reparto:** David Silva (Roberto “Kid” Terranova), Amanda del Llano (Lupita), Carlos López Moctezuma (Sr. Rosas), Fernando Soto “Mantequilla” (El Chupa), Víctor Parra (Joe Ronda), Nelly Montiel (Susana), María Gentil Arcos (Gracia, la madre de Roberto), Pepe del Río (Juan Zubieta), Félix Medel (Don Roque), Aurora Montiel (Anastasia), José Pardavé (amigo de Roberto), Salvador Quiroz (Presidente de la Comisión de Boxeo), Alberto Catalá (*second*), Bucky Gutiérrez (*boxer*) y Roberto Cañedo (como Ordoñez).

**Fecha de Estreno:** 5 de septiembre de 1946 (México).

**Duración:** 111 min.

**País:** México.

**Idioma:** español | inglés.

**Color:** blanco y negro.

**Sonido:** B. J. Kroger y Francisco Alcayde.

**Locaciones:** México.

**Compañía:** Producciones Raúl de Anda.

**Producción:** Raúl de Anda.

**Fotografía:** Domingo Carrillo.

**Música:** Rosalío Ramírez.

**Escenografía:** Gunther Gerszo.

**Edición:** Carlos Savage.

## ***Dos tipos de cuidado***

**Director:** Ismael Rodríguez.

**Guión:** Ismael Rodríguez y Carlos Orellana.

**Reparto:** Jorge Negrete (Jorge Bueno), Pedro Infante (Pedro Malo), Carmelita González (Rosario), Yolanda Varela (María), Carlos Orellana (Don Elías), José Elías Moreno (El General), Queta Lavat (Genoveva), Arturo Soto Rangel (Doctor), Mimí Derba (Josefa, madre de Jorge), Maruja Grifell (Matilde), Manuel Noriega (Doctor de Rosario), Leonor Gómez (Anastasia, la Sirvienta), Jaime Jiménez Pons (niño), José Muñoz (Tiburcio) y Humberto Rodríguez (Eulalio).

**Fecha de estreno:** 5 de noviembre de 1952.

**Duración:** 111 min.  
**País:** México.  
**Idioma:** español.  
**Color:** blanco y negro.  
**Sonido:** James Fields.  
**Productor:** David Negrete y Miguel Alemán Velasco.  
**Música:** Manuel Esperón.  
**Fotografía:** Ignacio Torres.  
**Edición:** Gloria Shoemann.  
**Maquillaje:** Rosa Guerrero.  
**Escenografía:** José Rodríguez Granada.

### *El ángel exterminador*

**Director:** Luis Buñuel.  
**Guion:** Luis Buñuel, Luis Alcoriza y José Bergamín.  
**Reperto:** Silvia Pinal (Leticia, “La Valkiria”), Enrique Rambal (Edmundo Nobile), Jacqueline Andere (Alicia de Roc), Claudio Brook (Julio, el mayordomo), Augusto Benedico (el doctor Carlos Conde), Lucy Gallardo (Lucía de Nobile), José Baviera (Leandro Gómez), Luis Beristáin (Cristián Ugalde), Patricia Morán (Rita Ugalde), Antonio Bravo (Serido Rusell), Berta Moss (Leonora), Patricia de Morelos (Blanca), Ofelia Montesco (Beatriz), Tito Junco (Raúl), César del Campo (el Coronel Álvaro), Ofelia Guilmain (Juana Ávila) y Nadia Haro Oliva (Ana Maynar).  
**Fecha de estreno:** 1962.  
**Duración:** 93 min.  
**País:** México.  
**Idioma:** español.  
**Color:** blanco y negro.  
**Sonido:** José B. Carles.  
**Locaciones:** ciudad de México.  
**Producción:** Gustavo Alatriste.  
**Fotografía:** Gabriel Figueroa.  
**Música:** Raúl Lavista.  
**Edición:** Carlos Savage.  
**Escenografía:** Jesús Bracho.  
**Efectos especiales:** Juan Muñoz Ravel.

## ***El baile de San Juan***

**Director:** Francisco Athié.

**Guion:** Francisco Athié.

**Reparto:** José María de Tavira (Giovanni Marani), Marcello Mazzarella (Jerónimo Marani), Pedro Armendáriz Jr. (Marqués de la Villa), Antonio Rupérez (Arzobispo), Alberto González (Virrey), Arielle Dombalse (Virreina), Torsten Fuchs (Varón Von Rühm), Pablo Paz (El Bicho), Carlos Cobos (Fray Eusebio), Yotuel Romero (Jacinto), Joan Llaneras (Inquisidor Bergosa), Héctor Noas (Alonso de Ceballos), Patxi Pérez (Alcaide Durán), Marta Aura (Genoveva) y Cassandra Chianguerotti (Victoria de la Villa).

**Fecha de estreno:** 8 de abril de 2011.

**Duración:** 120 min.

**País:** México | Francia | Alemania | España.

**Idioma:** español.

**Color:** color.

**Sonido:** Antonio Diego.

**Locaciones:** Tecalli, Xochimilco, Ciudad de México (Mex.); Ronda (Esp.) y La Rochelle (Fr.).

**Producción:** Francisco Athié, Gerardo Barrera, Didier Couedic, Harold Sánchez y Falk Büttner.

**Fotografía:** Ramón Suárez y Antonio Beltrán.

**Música:** Samuel Maynez y Eloy Cruz.

**Edición:** Roger Ikhlef y Samuel Larson.

**Compañías:** Arroba /Alebrije Producciones (México), Huit Et Plus Productions (Francia), Iroko Films (España), Die Versilberte Eitelkeit (Alemania).

### *La fórmula secreta*

**Director:** Rubén Gámez.

**Guion:** Santos Núñez y textos de Juan Rulfo.

**Reparto:** José Castillo, Manuel Gaitán, Pilar Islas, José Tirado, Nico-nito, Paloma, Fernando Rosales y Jaime Sabines (voz).

**Fecha de estreno:** 11 de noviembre de 1965.

**Duración:** 42 min.

**País:** México.

**Idioma:** español.

**Color:** blanco y negro.

**Fotografía:** Rubén Gámez Contreras, Salvador Gijón y Segismundo Pérez.

**Música:** Antonio Pérez Olea.

### *Los de abajo*

**Director:** Servando González.

**Guion:** Servando González y Vicente Leñero, basado en la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela.

**Reparto:** Erick del Castillo (Demetrio Macías), Enrique Lucero (Nancho), Gloria Mestre (La Pintada), Raúl Quijada (Anastasio), Marciano Martín (El Güero Margarito), María de los Ángeles Marqués (Camila), Juan Ángel Martínez (Pánfilo Natera), Jorge Victoria (Luis El Curro Cervantes), Alfredo Wally Barrón (Don Mónico), Abel Casillas (El Godorniz), Miguel Ángel Fuentes (Pancracio), Evaristo Liceaga (*El Meco*), Ricardo Fuentes (Balderrama) y Charly Valentino (*El Mantecas*).

**Fecha de estreno:** 28 de junio de 1978.

**País:** México.

**Idioma:** español.

**Color:** color.

**Fotografía:** Ángel Bilbatúa.

**Edición:** Gloria Schoemann.

**Locación:** Ciudad Sahagún, Hidalgo, México.

**Productora:** Conacine.

## ***Santa***

**Director:** Antonio Moreno.

**Guion:** Carlos Noriega Hope basado en la adaptación de la novela del mismo nombre *Santa*, de Federico Gamboa.

**Reparto:** Lupita Tovar (Santa), Carlos Orellana (Hipólito), Juan José Martínez Casado (El *Jarameño*), Donald Reed (Marcelino), Mimi Derba (Doña Elvira), Jorge Peón (Genarillo), Joaquín Busquets (Esteban) y Antonio R. Fausto (Fabián).

**Producción:** Juan de la Cruz Alarcón.

**Fecha de estreno:** 30 de marzo de 1932.

**País:** México.

**Idioma:** español.

**Duración:** 81 min.

**Color:** blanco y negro.

**Fotografía:** Alex Phillips.

**Edición:** Aniceto Ortega.

**Sonido:** Joselito y Roberto Rodríguez (*Rodríguez Sound Recording System*).

**Música:** Agustín Lara (autor) y Miguel Lerdo de Tejada (director musical).

**Dirección Artística:** Fernando A. Rivero.

**Ayudante de Dirección:** Fernando de Fuentes.

**Locación:** Chimalistac, Distrito Federal, México.

**Productora:** Compañía Nacional Productora de Películas.

*El ser insuficiente del mexicano en Ánimas Trujano*, de Raúl Casamadrid.

La edición electrónica de un ejemplar (1.43 KB) fue preparada por el Área Editorial de la ENES, Unidad Morelia.

Se utilizó en su composición la familia de fuentes Times New Roman.

La coordinación editorial estuvo a cargo de Cecilia López Ridaura y Juan Benito Artigas Albarelli.

Su diseño y formación fue realizado por Gospa Editorial, S.A. de C.V.

Primera edición electrónica en formato PDF: 30 de junio de 2022.

D. R. © 2022.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES Unidad Morelia

Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta, C. P. 58190, Morelia, Michoacán.

ISBN: 978-607-30-7108-6

La presente publicación contó con dictámenes de expertos externos de acuerdo con las normas editoriales de la ENES Morelia, UNAM.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida su reproducción parcial o total por cualquier medio sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México.



ESCUELA  
NACIONAL  
DE ESTUDIOS  
SUPERIORES



10  
años  
(2011-2021)